

প্রকাশক : সুপ্রিয় সরকার
এম. সি. সরকার অ্যান্ড সন্স প্রাইভেট.লিমিটেড
১৪ বঙ্কিম চাট্টো স্ট্রীট, কলকাতা ৭৩

প্রচ্ছদ : শ্রী সৌরেন সেন

প্রথম প্রকাশ : আশ্বিন ১৩৬৪, সেপ্টেম্বর ১৯৫৭
দ্বিতীয় সংস্করণ : অগ্রহায়ণ ১৩৬৬, ডিসেম্বর ১৯৫৯
তৃতীয় সংস্করণ : চৈত্র ১৩৬৭, মার্চ ১৯৬০

মুদ্রক : শ্রী সিদ্ধার্থ মিত্র
বোম্বি প্রেস । ৫ শঙ্কর ঘোষ লেন, কলকাতা ৬

ଏ ହୁ ନୁ ତି

ଭୂମିକା : ସଂସ୍କୃତ କବିତା ଓ 'ମେଘଦୂତ'	୧-୧୧
ଅନୁବାଦକେର ବକ୍ତବ୍ୟ	୧୨-୮୧
ପୂର୍ବମେଷ : ମୂଳ	୮୫-୧୦୮
ପୂର୍ବମେଷ : ଅନୁବାଦ	୮୫-୧୦୭
ଉତ୍ତରମେଷ : ମୂଳ	୧୧୨-୧୩୨
ଉତ୍ତରମେଷ : ଅନୁବାଦ	୧୧୩-୧୩୩
ଟୀକା	୧୩୧-୧୩୩
ଚିତ୍ରପ୍ରସଙ୍ଗ	୧୦୧-୧୧୫

ভূমিকা : সংস্কৃত কবিতা ও 'মেঘদূত'

সংস্কৃত কবিতার সঙ্গে আজকের দিনে আমাদের বিচ্ছেদ ঘটেছে। সেই বিচ্ছেদ হস্তর না হোক, হৃৎপট। আর তার কারণ শুধু এই নয় যে সংস্কৃত শাক্যপণের চর্চা আমরা করি না। চর্চা করি না — এ-কথা সত্য কিনা তাও সন্দেহ করা যেতে পারে। ইংরেজ আমলে সংস্কৃত শিক্ষার মর্যাদাহীন, আধুনিক বক্তব্যে সংস্কৃত বিজ্ঞার আর্থিক মূল্যের অবনতি, কর্মক্ষেত্রে ও সামাজিক জীবনে সংস্কৃতের ক্ষয়প্রাপ্ত প্রয়োজন — এই সব নৈরাস্তকর তথ্য সত্ত্বেও আমাদের মধ্যে অনেকেই সংস্কৃত ভাষার চর্চা ক'রে থাকেন; বীরা নামত এবং প্রকৃতপক্ষে পণ্ডিত, তাঁদের সংখ্যাও খুব কম নয়। এমন নয় যে দেশভুক্ত সবাই সংস্কৃত ভুলে গেছে, কুলে-কলেজে তা পড়ানো হয় না, কিংবা আধুনিক বাংলার সঙ্গে সংস্কৃতের কোনো যোগ নেই। বরং আধুনিক বাংলা ভাষার দেশজ শব্দের বদলে তৎসম ও তদন্তবের প্রচার বেড়েছে (তথাকথিত বীরবলী ভাষাও এর ব্যতিক্রম নয়), এবং রবীন্দ্রনাথ, যিনি আধুনিক বাংলা সাহিত্যের প্রতিষ্ঠাতা, তাঁর বিরাট মূলধনের বৃহত্তম অংশটিও সংস্কৃত থেকে আহৃত। অথচ, বীরা রবীন্দ্রনাথ পড়েন, তাঁদের মধ্যে হাজারে একজনও কোনো সংস্কৃত কাব্যের পাতা ওঠান কিনা সন্দেহ। যে-সব শিক্ষাপ্রাপ্ত বা শিক্ষালাভেছু বাঙালি 'হামলেট' প'ড়ে থাকেন, বা গ্যেটের 'ফাউন্ট' বা, এমনকি, 'রাজা অরুণিচৌর' অথবা 'ইনফের্নো', তাঁদের মধ্যে ক-জন আছেন বীদের 'মেঘদূত' বা 'শকুন্তলা' পড়ার কৌতুহল জাগে, কিংবা বীরা ভাবেন যে সংস্কৃত সাহিত্যের সঙ্গে কিছু পরিচয় না-থাকলে তাঁদের শিক্ষা সম্পূর্ণ হ'লো না? মনেতেই হয়, তাঁদের সংখ্যা অকিঞ্চিৎকর।

এই অবস্থার দৃষ্টে আমাদের অত্যাধিক পশ্চিমশ্রীতিকে লোব দেখা সহজ, কিন্তু পশ্চিমের প্রতি এই আনন্দি কেন ঘটলো তাও ভেবে দেখা দরকার। আমি এ-উত্তর দেবো না যে সৃষ্টিশীল জীবিত ভাষার রচিত পশ্চিমী সাহিত্যের আকর্ষণ এত প্রবল যে তার প্রতিযোগিতা সংস্কৃত কাব্যেতে পারে না। পশ্চিমের আকর্ষণ নিশ্চয়ই হ্রাস, কিন্তু সংস্কৃত সাহিত্যের কাছে আমাদের না পায়স আছে, তাও সুর্যবাস, এবং শুধু কোমলতা ও স্নেহময়ী বাহ্যিকতা। এ-কথা পৃথিবী জুড়েই সত্য, কিন্তু বিশেষভাবে এতটুকু প্রায়শঃচীরের পক্ষে; যিনি

২ কালিদাসের মেঘদূত

কোনো ভারতীয় ভাষা বা সাহিত্যের চর্চা করেন তাঁর পক্ষে সংস্কৃতের অভাবের কোনো অতিপূরণ নেই। এই কথাটা তর্কস্থলে মেনে নেবার তেমন বাধা হয় না, কিন্তু কাজে খাটাতে গেলেই বিপদ বাধে। আসল কথা, আমরা সংস্কৃতের সম্মুখীন হ'লেই দৈব অস্বস্তি বোধ করি, তার সাহিত্য বিষয়ে উৎসাহ ভেগে উঠলেও উপযোগী শাস্ত্র পাই না ;— যা পাই, তা শুধু তথ্য (তাও তর্কমুখর), নয়তো উচ্ছ্বাস, নয়তো হিন্দু-নামাঙ্কিত এক তুঘারীভূত মনোভাব, যা কালের গতিকে অস্বীকার ক'রে নিজের মর্যাদায় স্থবির হ'য়ে আছে। সংস্কৃত সাহিত্যের, সাহিত্য বিশেষে, চর্চার পথ তৈরি হয়নি ; চলতে গেলেই হ'ট্ট খেতে হয় ইতিহাসে, ঘুরতে হয় দর্শনের গোলকধাঁধায়, নয়তো ব্যাকরণের গর্তে প'ড়ে হাঁপাতে হয়। আসল কথা, আমাদের সমকালীন জীবনধারার সঙ্গে সংস্কৃত সাহিত্যের কোনো সত্যিকার সম্বন্ধ এখনো স্থাপিত হয়নি।

প্রাচীন ভারত এবং প্রাচীন গ্রীস ও রোম একই জগতের অন্তর্ভুক্ত ছিলো, দুই ভূখণ্ডে কিছু বিনিময় ছিলো না তাও নয় ; রোমোপে খ্রিষ্টীয় সভ্যতার উত্থানের পরে যে-অবরোধ নামে তা রেনেসাঁসের সূচনামাত্রেরে কেমন ক'রে উদ্ভেলিত হয় সেই ইতিহাসও পুরাতন কথা। একদিন জগতের হাটে পৌঁছলো আমাদের 'পঞ্চভঙ্গ' — জুল থেকে আমাদের পরিচিত সেই করটক ও দমনক নামক শৃগালদ্বয় — আর বুদ্ধজীবনী, বৌদ্ধ কাহিনী, 'কথাসরিৎসাগরে'র অনেকগুলো ছেঁড়া পাতা — পশ্চিম এশিয়া ও দক্ষিণ রোমোপের প্রতিটি ভাষার অনুদিত, অনুলিখিত, ও সম্প্রচারিত হ'লো সেই সম্ভার : সংস্কৃত থেকে ফার্সি, ফার্সি থেকে আরবি, আরবি থেকে তুর্কি, সিরীয়, গ্রীক, লাতিন, ইত্যাদি — এমনি ঘুরে-ঘুরে রোমোপের সাহিত্যে নতুন একটি দিগন্ত খুলে দিলো। কিন্তু বোকাটো বা চসার জানতেন না তাঁদের অনেক গল্পের আদি উৎস ভারতবর্ষ ও সংস্কৃত ভাষা ; আর শেক্সপিয়ার অবশ্য স্বপ্নেও ভাবেননি যে তাঁর 'দি টেমিং অব দি শ্রু' নাটকের মুখবন্ধটি একটি প্রাচীন ভারতীয় কথিকার সাত-হাত-ফেরতা ভিন্ন প্রকরণ। রোমোপের 'আলোকপ্রাপ্তি'র যুগে ফ্রান্সে ও ইংলণ্ডে যে-'প্রাচ্য' কাহিনীর চর্চনার ধুম প'ড়ে যায় — রাতে নেতৃত্ব করেন ভলতেয়ার, ম'ভেঙ্কিউ ও স্যামুয়েল জনসন — তাও ছিলো বঙ্গ জ্ঞান বঙ্কম্ব কপোলকল্পনার আশ্রিত। বোধিতভাবে সংস্কৃত পুঁথি ও ভারতীয় চিন্তা পশ্চিম দেশে বিকীর্ণ হ'লো এই সেদিন মাত্র, যখন ভারতে ইংরেজ প্রভুত্বের প্রতিষ্ঠার পর, উইলিয়াম জোন্স 'পঞ্চভাষা' ও 'মহাসংহিতা'র এবং চার্লস উইলকিন্স ভগবদগীতা ও

'হিতোপদেশে'র প্রথম ইংরেজি অনুবাদ প্রকাশ করলেন। একই সময়ে বের্নিয়ে নামে একটি ফরাসি, ভাগ্যানিকারে ভারতে এসে, য়োরোপে নিয়ে গেলেন একগুচ্ছ উপনিষদের ফার্সি অনুবাদ, যার সম্পাদনা করেছিলেন শাহাজান-পুত্র দারা শুকো। সেই ফার্সি থেকে, লাতিন, গ্রীক ও ফরাসি মেশানো এক অদ্ভুত ভাষায়, ১৮০১ সালে ছ্যাপের' যে-অনুবাদ প্রকাশ করেন, সেটি প'ড়েই শোপেনহাওয়ার বলেছিলেন যে 'উপানিষাৎ' তাঁর 'জীবনব্যাপী সাধনা ও যুত্থাকালীন শাস্তি'। কিন্তু তৎকালীন পাশ্চাত্য সমাজে সংশয় ছেগেছিলো। সংস্কৃত নামে কোনো ভাষা সত্যি আছে কিনা ; কোনো-কোনো সাম্রাজ্যাদান্ত্রিক মহোদয় ধ'রে নিয়েছিলেন সেটা ব্রাহ্মণদের জালিয়াতি। অনতিপরেই যখন প্রমাণ হ'লো যে সংস্কৃত ভাষার অস্তিত্ব আছে, এবং তাতে বিরাট একটি সাহিত্যও বিদ্যমান, আর প্রাচীন পারসিক, গ্রীক ও লাতিনের ভা আঙ্গুর, তখন সারা য়োরোপে — জার্মানি, ফ্রান্স, ইংলণ্ড, হল্যান্ড, ইতালিতে — দেখা দিতে লাগলেন সংস্কৃতজ্ঞ ভারতবিদ্বানের দল, বহু সংস্কৃত পুঁথি অনুদিত ও মুদ্রিত হ'লো, এবং আমরা, য়োরোপের হাত থেকে, আমাদেরই সংস্কৃত বিদ্যা ফিরে পেলাম।

অর্থাৎ, আধুনিক ভারতে সংস্কৃত চর্চা একটি বিলেতক্ষেত্রীয় সামগ্রী, ভারতের ভুলো বা পাট নিয়ে খেতাজরা যেমন বিবিধ প্রস্তুত পণ্যের আকারে ভারতের হাটেই চালিয়েছে, তেমনি তাদের বুদ্ধির প্রক্রিয়ায় সংস্কৃত বিদ্যাও রূপান্তরিত হ'লো নানা রকম ব্যবহারযোগ্য বিজ্ঞানে। সংস্কৃত ভাষার আবিষ্কারের ফলে তুলনামূলক ভাষাতত্ত্বের ভিত্তি স্থাপন করলেন পশ্চিমী পণ্ডিতেরা ; 'আর্য' বা 'ইন্দো-য়োরোপীয়' বংশাবলির সন্ধান পেয়ে ইতিহাসের মূল ধারণা বদলে দিলেন ; প্রত্নতত্ত্বের নতুন দারু খুলে গেলো ; এবং ধর্মতত্ত্বে গবেষণার ক্ষেত্র তিস্ত, বর্মী, মহাচীন অতিক্রম ক'রে জাপানের দ্বিগন্তসীমায় প্রসারিত হলো। এই আকারেই য়োরোপের হাতে সংস্কৃত বিদ্যা ফিরে পেয়েছি আমরা — ইতিহাস, প্রত্নতত্ত্ব, ভাষাতত্ত্ব, ধর্মতত্ত্বের আকারে ; এবং নিজেরা যেটুকু কাজ করতে সচেষ্ট হয়েছি তাও এই সব ক্ষেত্রে — ইতিহাস, প্রত্নতত্ত্ব, ভাষাতত্ত্ব, বা ধর্মতত্ত্বে।

এমন কেউ নেই, যিনি এ-সব বিষয়ে গবেষণা বা আলোচনার মূল্য বীকার না-করবেন। কিন্তু যে-কথাটা আমরা অনেক সময় ভুলে থাকি, এবং নাকে-নাকে মিছেদের এবং অজ্ঞদের বা স্রবণ করাবার প্রয়োজন হয়, তা

এই যে এ-সব বিষয় সাহিত্য নয়, এবং সাহিত্যের আত্মা বিষয়ে নিঃসাড় হ'য়েও এ-সব ক্ষেত্রে কৃতী হওয়া সম্ভব। বস্তুত, সংস্কৃত বিষয়ে য়োরোপীয় ভাষায় গ্রন্থের সংখ্যা যেমন বিশূল, ঠিক তেমনি বিষয় তার মধ্যে কোনো সপ্রাণ সাহিত্যিক মন্তব্য, বা কবিতা বিষয়ে অন্তর্ভুক্তি। উইলিয়ম জোন্স ও এডুইন আর্নল্ডের রচনায় আমরা অনেক ঐতিকর উচ্চাঙ্গ পড়েছি — কিন্তু বিশ্বসাহিত্যের পটভূমিকার মূল্যায়নের চেষ্টা দেখিনি। গোটে 'শকুন্তলা'-প্রশক্তি, এমার্সনের 'ব্রহ্ম', হাইটম্যানের 'প্যাসেজ টু ইণ্ডিয়া', এলিয়টের 'দি ওয়েইস্ট ল্যান্ড' ও 'ফোর কোঅর্টেটস'* — এগুলো বিক্লিষ্ট ও আকস্মিক উদাহরণমাত্র : সমগ্রভাবে এ-কথাই সত্য যে সংস্কৃত ভাষার রচনা-বলির মধ্যে খোঁজা করা দেখেছেন — গ্রীক বা লাতিনের মতো কোনো সাহিত্য নয়, রসসৃষ্টি নয়, সৃষ্টিকর্ম নয় — দেখেছেন ইতিহাস ইত্যাদির উপাদান, আর ভারতীয় মনের পরিচয় পেয়ে ভারতবাসীকে বশীভূত রাখার ও প্রতিক্রীকৃত করার একটি সম্ভাব্য উপায়। শেষের কথাটা, বলা বাহুল্য, ইংরেজ বিষয়ে বিশেষভাবে প্রযোজ্য। আমরা লক্ষ করি, আর্থার ওয়েইলির সঙ্গে তুলনীয় কোনো নিষ্ঠাবান ও উৎসর্গিত ইংরেজ অনুবাদক সংস্কৃতের ভাগ্যে জোটেনি — যদিও চৈনিক ও জাপানি ভাষা ইংরেজের পক্ষে অনেক বেশি দ্রুত ও সূদূর ; সংস্কৃত থেকে ভালো অনুবাদ খঁজা করেছেন তাঁরাও পেশাগতভাবে ভাষাতত্ত্ব বা ঐতিহাসিক, আর পণ্ডিতজনেরা কেউ-কেউ যে অপ্রাণ্য অনুবাদ প্রণয়ন করেননি তাও নয়। স্বনামধন্য উইলসন-কৃত 'মেঘদূত'-র অনুবাদটি মূল রচনাকে লজ্জা দেয়, এবং তাঁর টাকা প'ড়েও বোঝা যায়, তাঁর

* আমি লক্ষ করছি, এই চারজন লেখকের মধ্যে ভিনসেন্ট মার্কিন, আর এটাকে নেহাৎ আপত্তনও বলা যায় না। কলম্বাস চেরছিলেন সমুদ্রপথে ভারতে পৌঁছতে, তাঁর প্রাপ্ত দেশকেও ভারত ব'লে ভেবেছিলেন ; ভারতের সঙ্গে এই ঐতিহাসিক সম্বন্ধ মার্কিনের পক্ষে ভালো সহজ নয়। এবং যে-কালে য়োরোপের পরাক্রান্ত জাতিরা প্রাচীনপুণ্ডনে লিপ্ত ছিলো, আমেরিকায় তখন ঐতিহ্যসম্পদের চেষ্টা চলছে ; সেই সম্বন্ধের প্রথম প্রবন্ধ ও অট হাইটম্যান, প্রাচীন-প্রাচীন বৈজ্ঞানিক অভিজ্ঞতা ক'রে, সারা পৃথিবীকে এক ব'লে ভেবেছিলেন। বৈজ্ঞানিক সংস্কৃতি বিষয়ে অসীমভাষ্যিক য়োরোপে সাম্প্রতিক ঘটনা, কিন্তু মার্কিনিয়া জাতি হিসেবে তত্ত্ব ও বহুমুখিতা ব'লে, ও প্রাকৃতিক বৈচিত্র্যের মহাদেশের অধিবাসী ব'লে, অপরিচিত বিষয়ে প্রথম থেকেই সহজে সাড়া দিয়েছে। গোটে কথা আলাদা, বিশ্বসাহিত্যের ধারণার ভিত্তিই জমক ; এবং তাঁর উত্তরসারক টোমাস হান্ড, হাইমলিখৎসিয়ার-এর পরামর্শ মতো, 'বেভাল-পকিংহাম'র বই উপাখ্যান অবলম্বনে একটি মনোজ্ঞ উপস্থাপন রচনা করেন।

প্রধান উদ্দেশ্য ছিলো 'ভারতের ভূগোল, জলবায়ু, পশুপাখি ও উদ্ভিদবিষয়ে জ্ঞানদান, এবং এ-বিষয়ে তাঁর স্বদেশবাসীকে অবহিত করা যে ভারতীয় মানুষ বর্বর নয়, এমনকি কৃতজ্ঞতার অর্থ বোঝে ('ন কুদ্রোহপি প্রথমসুকৃতাপেক্ষয়া সংশ্রয়ায় । / প্রাপ্তে মিত্রে ভবতিবিমুখঃ কিং পুনর্ধন্থখোচৈঃ ॥') । অক্সফোর্ডের বডেন-অধ্যাপকের পদ ধীর দানের ফলে সম্ভব হয়, সেই লেফটেন্যান্ট-কর্নেল বডেন স্পষ্ট জানিয়েছিলেন যে এই পদস্থাপনে তাঁর লক্ষ্য সংস্কৃত ভাষার বাইবেল-অনুবাদের উন্নয়ন, 'যাতে তাঁর স্বদেশীয়রা ভারতবাসীকে ঐক্যবোধ গ্রহণ করার কাজে আগ্রহের হ'তে পারে ।' এই পদের প্রথম দুই অধিকারী প্রতিষ্ঠাতার উদ্দেশ্য বিষয়ে সচেতন ও সশ্রদ্ধ ছিলেন : উইলসন-এর নিয়োগের সপক্ষে প্রধান অনুমোদন ছিলো বাইবেলের কতিপয় শব্দের তৎকৃত সংস্কৃত অনুবাদ ; এবং মনিয়র-উইলিয়মস তাঁর বৃহৎ ও মহৎ অভিধানের ভূমিকায় জানাতে ভোলেননি যে তাঁর গ্রন্থের প্রথম সংস্করণ থেকে বাইবেলের জটিল অনুবাদক প্রচুর সাহায্য পান । অবশ্য ঐক্যবোধের প্রচার বিষয়ে সব লেখক সরব নন, কিন্তু ভারতীয় বিষয় নিয়ে এমন কোনো ইংরেজ মাথা খাটাননি — হোক তা ভূতত্ত্ব, নৃতত্ত্ব, স্থাপত্য, কৃষি বা ব্যাকরণ — যিনি মনে-মনে না-জানতেন যে তাঁর কর্ম সাম্রাজ্য-রক্ষা ও -বিস্তারের অঙ্গবিশেষ । 'খেতাজের বোঝা' বলতে উনিশ শতকে যা বোঝাতো, সেই বিরাট দায়িত্বের মধ্যে সংস্কৃত চর্চাও গ্রথিত ছিলো । এ-কথা ব'লে পথিকৃৎ ইংরেজ লেখকদের সাধুতায় আমি সন্দেহপাত করছি না — সাম্রাজ্যশাসন ও সাধুতায় কোনো বিরোধ ছিলো না তাঁদের মনে — এবং তাঁদের কাছে সারা ভারতের ঋণ কত গভীর সে-বিষয়েও আমি সম্পূর্ণরূপে সচেতন । আমি শুধু তাঁদের দৃষ্টিভঙ্গির বৈশিষ্ট্য বোঝাতে চাচ্ছি । রেনেসাঁসের সময় গ্রীসের অভিধাতে য়োরোপীয় চিন্তের যে-বৃদ্ধিটি জেগে উঠলো তা সৌন্দর্যবোধ, ঐতিহাসিক ও অন্যান্য গবেষণাকে তারই শাখা-প্রশাখা বললে ভুল হয় না । কিন্তু ভারতের আবিষ্কার বা পুনরাবিষ্কার ঘটলো একটি বৃহৎ সাম্রাজ্যের ভিত্তিস্থাপনের প্রাকালে, সেইজন্ম প্রথম থেকেই মনোযোগ পড়লো তথ্যের দিকে; রসের দিকে নয়, বিশ্লেষণমূলক বিজ্ঞানের দিকে, সংশ্লেষণমূলক উপলব্ধির দিকে নয় । উল্লেখযোগ্য ব্যতিক্রম নেই তা নয়, কিন্তু সারা প্রতীচী ভারত-চর্চার এ-ই হ'লো সাধারণ লক্ষণ । আর তাই, সাহিত্য যেখানে কেবল সাহিত্য, সেই ক্ষেত্রে প্রতীচী ভারতজ্ঞের কাছে আমাদের বেশি কিছু শিক্ষণীয় নেই । এই একটা দিকে, আমাদের মনকে তাঁরা

৬ কালিদাসের মেঘদূত

জাগাতে পাবেননি ; আর হৃৎশ্বেদ বিষয় আমাদের উনিশ-শতকী জাগরণও এ-বিষয়ে নিষ্ফল হয়েছে ।*

স্রোমোপীয় ভাষার যে-সব গ্রন্থ নামত সংস্কৃত সাহিত্যের ইতিহাস, সকলেই জানেন তাদের মধ্যে ইতিহাসের অংশই মুখ্য, সাহিত্য সেই সস্তার সাজাবার উপলক্ষ মাত্র । পুস্তকের বড়ো অংশ ব্যবহৃত হয় কালনির্ণয়ে ও তথ্যবিচারে, তার পরে থাকে গ্রন্থাদির তালিকা ও চূম্বক । সমালোচনা বা গুণগ্রহণের চেষ্টা বা ইচ্ছা নেই তা নয়, কিন্তু প্রায়শই তা ভীক ও অর্থহীন, লেখক নিজেই তাঁর কথার বিশ্বাসী কিনা সে-বিষয়ে পাঠকের সন্দেহ থেকে যায় । যেখানে হয়তো নিন্দা তাঁর অভিপ্রায়, সেখানে তিনি শিষ্টতার আড়ালে আত্মগোপন করেন, অথবা তাঁর নিন্দাবাদে দেখা যায় শুধু প্যুরিটানিক অন্ধতা ; আর তাঁর প্রশংসার মধ্যেও সে-ধরনের উৎসাহ পাওয়া যায় না, যাতে আলোচ্য কবি বা কবিতার কোনো নতুন অর্থ ধরা পড়ে । ফলত, পুরো ব্যাপারটা এক যুদ্ধ, মোলোয়েম ও পাণ্ডুরণ বিবরণের আকার নেয়, যা পাঠ ক'রে কবির আনুমানিক কাল, কাব্যের বিষয়বস্তু ও প্রকরণ ও অন্যান্য সম্পৃক্ত তথ্য আমরা জানতে পারি, কিন্তু কাব্যটি কেমন, ভালো বদি হয় তো কোন ধরনের ভালো,

* আমি ভুলে যাচ্ছি না উনিশ শতকের হৃকতি কত প্রচুর : কালীপ্রসন্ন সিংহ মহাভারতের মহৎ অনুবাদ প্রণয়ন করেন ; বিভাসার, রবীন্দ্রনাথ ও অ্যান্ড লেখকদের অনুবাদে, অনুলিখনে ও প্রবন্ধাবলিতে সংস্কৃত সাহিত্য ও প্রাচীন ভারত ইংরেজি-শিক্ষিত বঙ্গীর সমাজের সামনে উজ্জলভাবে প্রকাশিত হয় । কিন্তু তৎকালীন মনীষীরা যেন ঘ'রে গিয়েছিলেন যে প্রাচীন ভারতে যা-কিছু ছিলো তা-ই মহিমাযিত ; তাঁরা অতীতকে প্রজ্ঞা করতে শিখিয়েছিলেন, কিন্তু বাচাই করতে শেখাননি । রেলগাড়ি-টেলিগ্রাফের যুগে সংস্কৃত সাহিত্যের সংলগ্নতা কোথায়, সংস্কৃত অলংকারশাস্ত্র আধুনিক সাহিত্যে প্রয়োজ্য হ'তে পারে কিনা — এ-সব প্রশ্ন তাঁদের মনে জাগেনি, তাঁদের মুখে আমরা শুনেছি শুধু বর্জমানের নিন্দা ও লুপ্ত উপাভাষার স্তবগান । এই মনোভাবের প্রকৃষ্ট উদাহরণ রবীন্দ্রনাথ ; তাঁর সমগ্র রচনাবলি অন্বেষণ করলে দেখা যাবে, শুধু একটি স্থলে 'কালিদাসের কালে'র তুলনার বকালকে তিনি প্রজ্ঞা দিয়েছেন (বদিক্তির্ধক পরিহাসের ভঙ্গিতে) ; কিন্তু 'বিহুবা বিনোদিনী'র সাধনা সবেও 'উজ্জয়িনীর কানন-বেরা বাড়ি' বা 'কবিতাপাঠান্তে দারিকার হাত-থেকে পাওয়া 'বেলফুলের মালা'র অল্প তাঁর আক্ষেপ শেষ পর্যন্ত কিছুতেই ফুরায় না । সংস্কৃত সাহিত্যের কথা উঠলে এক যুদ্ধ আবশ্য তাঁকে জাগ্রত করে ; তাঁর 'মেঘদূত' নামক কবিতার ও প্রবন্ধে এমন-কিছু নেই যা 'মেঘদূত'-এ না আছে, এবং 'মেঘদূত'-এ এমন অনেক-কিছু আছে যা তাঁর রচনা হুঁত্রে নেই । বোমতা ও ইঞ্জিরবিলাস ছোট্ট দিলে 'মেঘদূত'র কঙ্কালবাক্য থাকি থাকে, আর কালিদাসের বা কাকি থাকে তা আর হ্রা-ই হোক তাঁর চরিত্র নয় ।

বিদেশী কাব্যের এবং আধুনিক পাঠকের সঙ্গে সেটি কোন ধরনের সম্বন্ধ নিয়ে দাঁড়িয়ে আছে— এই সব জরুরি বিষয়ে কিছুই জানতে পারি না। উইলসন তাঁর 'মেঘদূত'র টীকায় পশ্চিমী কাব্য থেকে বহু সদৃশ অংশ তুলে দিয়েছেন; কিন্তু পরস্পরের সান্নিধ্যে এসে অংশগুলি অ'লে ওঠেনি, কোনো ভাবনার প্রভাবে পরস্পরে প্রবিষ্ট হয়নি, জড় বস্তুর মতো শুধু পাশাপাশি পড়ে আছে। 'পরস্পরে প্রবিষ্ট' বলতে কী বোঝায়, তার উদাহরণরূপ উল্লেখ করা যায় এলিয়টের কবিতা ও প্রবন্ধ, বা আঁজ্রে মাল্যো-র শিল্পবিষয়ক রচনাবলি,— যেখানে দেশকালের দ্রুত দ্বারা আপাতবিচ্ছিন্ন ছবি বা কবিতা উদ্দেশ্যময় প্রতিবেশিতার ফলে একই বিশ্ব-ভাবনার অঙ্গ হ'য়ে পরস্পরকে বহিত ও রঞ্জিত করে। এই সংশ্লেষ ঘটাবার জন্য কিছুটা কল্পনাশক্তিরও প্রয়োজন, এবং পণ্ডিতের কাছেও সেটাই আমাদের প্রত্যাশা। কিন্তু য়োরোপীয় প্রাচীনতাবিজ্ঞান— হাইনরিখ ৭সিমার-এর মতো দুর্লভ দু-একজন ব্যতিক্রম ছাড়া— সাধারণত এই গুণে বঞ্চিত, এবং আমরা সম্প্রতি তাঁদেরই ইশকূলে অধ্যয়ন করেছি। ফলত, স্বদেশীয়দের রচনাও একই পথ নিয়েছে; এ-দেশেও সংস্কৃত বিদ্যার অর্থ দাঁড়িয়েছে সাল-তারিখ নিয়ে সংগ্রাম, তথ্যের সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম আলোচনা ও বিবরণ— আর অবশ্য তুলনামূলক ধর্মতত্ত্বের আলোচনা। আমরা যারা সাধারণ পাঠক, আমাদের প্রায় ভুলিয়ে দেয়া হয়েছে যে সংস্কৃত 'মৃত' ভাষা হ'লেও তার সাহিত্য জীবন্ত; প্রায় বিশ্বাস করানো হয়েছে যে পুরাকালীন গ্রীক, চীন, লাতিন সাহিত্য, এবং সব দেশের আধুনিক সাহিত্যে যে-সহজ প্রাণস্পন্দন আমরা অনুভব করি, তা থেকে বঞ্চিত শুধু সংস্কৃত, পৃথিবীর মধ্যে শুধু সংস্কৃতই এক বিশাল ও অদ্বৈত শবে পরিণত হয়েছে, ব্যবচ্ছেদের প্রকরণ না-শিখে যার সম্মুখীন হওয়া যাবে না। আমাদের সঙ্গে সংস্কৃত কবিতার যে-বিচ্ছেদ ঘটেছে এটাই তার অন্যতর কারণ।

২

দ্বিতীয় কারণ— সংস্কৃত ভাষার ও ব্যাকরণের দু-একটি বৈশিষ্ট্য।

সংস্কৃতে লক্ষসংখ্যা বিপুল, প্রতিশব্দ অসংখ্য। তার কিছু অংশ বাংলাতেও চ'লে এসেছে; আমরা যারা সংস্কৃতে হ্রস্বিত নই আমরাও খুব সহজে যে-কোনো বহুব্যবহৃত বিশেষ্যপদের একাধিক নামাঙ্কর ভাবতে পারি : গৃহ,

ভবন, সদন, নিকেতন ; তরু, বৃক্ষ, ক্রম, পাদপ — এমনি অনেক ক্ষেত্রেই । কিন্তু সংস্কৃতের সঙ্গে বাংলার — বা যে-কোনো জীবিত ভাষার — একটি ব্যবহার-গত মৌল প্রভেদ দাঁড়িয়ে গেছে । বাংলায় আমরা ‘প্রিয়ার ভবন’, ‘রাজভবন’ বা ‘মহাজাতি-সদন’ বলবো, কিন্তু ‘ষহু ঘোষের সদন’ বা ‘ভবন’ বলবো না, ‘ষহু ঘোষের গৃহ’ বললেও বেশরো ঠেকতে পারে । অর্থাৎ, ‘ভবন’, ‘সদন’ বা ‘নিকেতন’ শব্দকে আমরা দৈনন্দিন ব্যবহার থেকে দূরে সরিয়ে দিয়েছি, তার সঙ্গে প্রেমের, সম্মানের বা প্রাতিষ্ঠানিক একটি ইজিত জড়িত রয়েছে । ‘তেমনি, ‘বটবৃক্ষ’, ‘তরুলতা’, ‘পাশুপাদপ’, ‘বোধিক্রম’ — এই প্রয়োগসমূহে শব্দগুলোর অর্থ ঠিক এক থাকছে না, আকারে-প্রকারে গাছেদের মধ্যে প্রভেদ বুঝিয়ে দিচ্ছে । অবনীন্দ্রনাথ তাঁর গল্পে যখন লেখেন, ‘বৃক্ষটি দাঁড়িয়ে আছেন’, তখন এই শ্রদ্ধার ভঙ্গিতে গাছের বৃক্ষত্ব আমাদের মনে স্পষ্ট হ’য়ে ওঠে । পক্ষান্তরে, সংস্কৃতে প্রতিশব্দসমূহ সম্পূর্ণরূপে সমার্থক, তাদের মধ্যে অনায়াসে বিনিময় চলে, তাদের সংখ্যাবৃদ্ধির সম্ভাবনাও প্রায় অফুরন্ত । এবং এই প্রতিশব্দপ্রয়োগ সংস্কৃত কবিতার প্রকরণের একটি প্রধান নির্ভর ; এমন পুঁথিও পাওয়া গেছে যা প্রতিশব্দের তালিকা, যা থেকে লেখকরা, ছন্দের প্রয়োজন বুঝে, যথোচিত মাত্রাবৃদ্ধ শব্দ বেছে নিতে পারেন । এ-ধরনের কোনো পুঁথি কালিদাসের হাতের কাছে ছিলো কিনা জানা যায় না, তবে সহজ বুদ্ধিতেই বোঝা যায় যে বহু প্রতিশব্দ ব্যবহার না-ক’রে সংস্কৃত ভাষায় ছন্দরচনা অসম্ভব । অথচ প্রত্যেক আধুনিক ভাষা উত্তরোত্তর প্রতিশব্দ বর্জন ক’রে চলেছে — তাদের ধর্মই তা-ই ; এবং এ-কাজে যে-ভাষা যত বেশি অগ্রসর তাকেই আমরা তত বেশি পরিণত বলি, তত বেশি সাহিত্যের পক্ষে উপযোগী ।

একটা উদাহরণ নেয়া যাক । স্ত্রীজাতি — যাকে সংস্কৃত কাব্যসাহিত্যের প্রধান উপাদান বললে ভুল হয় না — তার কতিপয় প্রতিশব্দের সংজ্ঞার্থ মনিয়র-উইলিয়মস-এর অভিধান থেকে উদ্ধৃত করি :

নারী :	a woman, a wife ; a female or any object regarded as feminine.
স্ত্রী :	‘bearer of children’, a woman, female, wife, the female of any animal.
রমণী :	a beautiful young woman, mistress.
ললমা :	(লল=ক্রীড়াশীল) a wanton woman, any woman, wife.

অঙ্গনা :	a woman with well-rounded limbs, any woman or female,
কামিনী :	a loving or affectionate woman ; a timid woman, a woman in general.
বনিতা :	(বনিত = প্রাণিত, ইঙ্গিত, প্রণয়যোগ্য) a loved wife, mistress, any woman (also applied to the female of an animal or bird).
বধূ :	a bride or newly-married woman, young wife, spouse, any wife or woman, a daughter-in-law, any young female relation, the female of any animal, (esp.) a cow or mare.
মহিলা :	a woman, female, a woman literally or figuratively intoxicated.
যোষিত (যোষণা) :	a girl, maiden, young woman, wife (also applied to the females of animals and to inanimate things).

দেখা যাচ্ছে, 'নারী' ও 'স্ত্রী' সাধারণ শব্দ, সমগ্র স্ত্রীজাতির পক্ষে প্রয়োজ্য, কিন্তু অন্য প্রত্যেকটির অভিপ্রায় ছিলো স্ত্রীজাতির মধ্যে বয়স, রূপ বা অবস্থার প্রভেদ বোঝানো। অথচ একই সঙ্গে প্রত্যেকটির একটি সাধারণ অর্থও উল্লিখিত হয়েছে — পশুপাখি ও জড়ের স্ত্রীজাতিও বাদ পড়েনি — এবং সংস্কৃত সাহিত্যে যা গৃহীত হয়েছে তা এই শব্দসমূহের বিশেষ-বিশেষ অর্থ নয়, অর্থের অতিব্যাপ্তি। কিংবা — এটাই বেশি সম্ভব বলে মনে হয় — কবিদের ব্যবহার থেকেই অভিধানকার সংজ্ঞার্থ নির্মাণ করেছেন ('যোষিত'-এ কুমারী ও সখা দুই বোঝাচ্ছে)। অর্থাৎ, এই শব্দগুলোর প্রাথমিক অর্থ উপেক্ষা করে কবিরা তাদের নির্বিশেষে ব্যবহার করেছেন, ভিন্ন-ভিন্ন ধারণাকে মিশিয়ে দিয়েছেন নিরভিজ্ঞান সাধারণের মধ্যে। কালিদাস যখন বলেন —

গচ্ছন্তীনাং রমণবসতিং বোষিতাং তত্র নভঃ

আর যখন বলেন —

সীমন্তে চ তদুপগমজং যত্র নীপং বধূনাং

আর —

স্ত্রীপাশাভং প্রণয়বচনং বিজমো হি প্রিযে

আর —

নৈশো বার্গঃ সবিতুরবরে নৃত্যতে কামিনীমান

আর —

লক্ষ্মীং পশুন্ ললিতবনিতাপাশরাগাহিতেন্

তখন ‘স্ত্রী’, ‘বধূ’, ‘কামিনী’, ‘যোষিতা’ ও ‘বনিতা’র বিন্দুমাত্র অর্থভেদ সূচিত হয় না ; বিবাহিত কি কুমারী, গৃহস্থ কি গণিকা, তরুণী কি প্রৌঢ়া — কোনো দিকেই কোনো ইঙ্গিত নেই ; প্রতি ক্ষেত্রে শুধু নিছক নারীকেই বোঝাচ্ছে । কিন্তু বাংলায় ‘নারী’ বলতে বোঝায় সাধারণ অর্থে স্ত্রীজাতি (শুধু মানুষ), ‘বধূ’ বলতে নববধূ বা পূত্রবধূ, ‘স্ত্রী’ বলতে বিশেষভাবে বিবাহিত পত্নী — আর ‘রমণী’ বা ‘কামিনী’ শব্দ আমরা ব্যবহার করবো শুধু তখন, যখন রূপের রমণীয়তা বা কামের প্রবণতার ব্যঞ্জনা থাকে । একজন জীবনানন্দ দাশ যখন লেখেন —

তোমার মতন এক মহিলার কাছে
যুগের সঞ্চিত পণ্যে লীন হ’তে গিয়ে
অগ্নিপরিস্রবিত মাঝে সহসা দাঁড়িয়ে
শুনেছি কিল্লরকণ্ঠ দেবদার গাছে,
দেখেছি অমৃতসূর্য্য আছে —

তখন ‘মহিলা’ শব্দ ‘নারী’র নামান্তরমাত্র থাকে না, তাতে সমকালীন বিভাব জেগে ওঠে, আমরা অনুভব করি এই শ্লোকের উদ্দিষ্টা সেই আধুনিকাদের একজন, বক্তার্য্য ষাঁদের ‘ভক্তমহিলাগণ’ ব’লে সম্বোধন ক’রে থাকেন । আমাদের মনে এই মহিলার স্পষ্ট ছবি জেগে ওঠে : তিনি অত্যন্ত তরুণী নন, আমাদেরই মতো নগরে বাস করেন ; এবং এই শব্দের প্রয়োগে ‘কিল্লরকণ্ঠ’ ও ‘অমৃতসূর্য্য’র সঙ্গে আধুনিক যুগের প্রতিভুলনার বেদনাও প্রতিভাত হয় । এক-একটি শব্দের এই বিশেষ অভিধাত, আমরা যাকে কবিতার প্রাণ ব’লে ধারণা করি, তা সংস্কৃতে সম্ভব হয় না । সেখানে, কোনো-একটি ধারণার জন্ম, একের বদলে অন্য শব্দের ব্যবহার হয় শুধু ছন্দের তাগিদে, সঙ্কীর্ণ সমালোচনার প্রয়োজনে, বা ধ্বনিসামর্থ্য বৃদ্ধি পাবে ব’লে । কোনো শব্দই অসংগত নয়, কোনো শব্দই অনিবার্য বা অনন্য নয় ।

তাছাড়া, বিশেষণকে বিশেষ্যে পরিণত করার যে-ক্ষমতা সংস্কৃত ব্যাকরণের আছে, তার ফলে শব্দার্থের অতিব্যাপ্তির প্রায় সীমা থাকে না । উপরোক্ত শব্দসমূহ কবির পক্ষে যখন যথেষ্ট হয় না, তখন আছে বিবিধ বর্ণনা-মূলক শব্দরাজি : বিদ্যাধরা, নিভঞ্জনী, ভামিনী, মানিনী — এই তালিকা ইচ্ছে-মতো বাড়িয়ে যাওয়া যেতে পারে । অধরের বর্ণ, নিভঞ্জন গুরুত্ব, কোপ অথবা অভিমানের অনুভব থেকে চ্যুত হ’য়ে এরাও পরিণত বা অবনত হ’তে পারে শুধুই ‘নারী’তে — এমনকি ‘স্বগাকী’, ‘চাক্ৰহাসিনী’ বা ‘কীর্ণমধ্যমা’র

পক্ষেও তা অসম্ভব নয়। সংস্কৃতে 'জলে'র বহু প্রতিশব্দ আছে, তার বে-কোনোটির সঙ্গে '-দ', '-ধর', বা '-বাহ' যোগ করলে তার অর্থ দাঁড়াবে 'মেঘ'। ভাষার এই রকম স্বাধীনতা থাকলে শব্দের প্রাণশক্তি হ্রাস পেতে বাধ্য।

আমি ভুলে যাচ্ছি না যে সব ভাষাতেই শব্দের উৎপত্তিফল বর্ণনা ; আমি বলতে চাচ্ছি, শব্দ যখন বর্ণনার স্মৃতি হারিয়ে ফ্যালে তখন তার বিকল্পের অভাবেই ভাষার পরিণতি সূচিত হয়। 'স্তন' শব্দের ব্যুৎপত্তিগত অর্থ— যে শব্দ করে (অর্থাৎ জানিয়ে দেয় যৌবন আগত), এ-কথা আভিধানিক ছাড়া আর-কেউ না-জানলে ক্ষতি নেই, একটি নারী-অঙ্গের নাম হিশেবেই তা আমাদের কাছে গ্রাহ্য। (রবীন্দ্রনাথের 'সমুদ্রস্তনিত পৃথ্বী'তে ছাড়া আদি অর্থে এই শব্দের ব্যবহার বাংলায় আমি আর কোথাও পেয়েছি ব'লে মনে পড়ে না।) এবং এই নামের মধ্যে একটা ছবিও বিদ্যুত হ'য়ে আছে, উচ্চারণ করার সঙ্গে-সঙ্গেই যা আমাদের মনে ভেসে ওঠে। কিন্তু এই ছবিটা স্পষ্ট হবার জন্যই এটা দরকার যে প্রত্যেকটি নাম-শব্দ একটি-মাত্র উল্লেখের মধ্যে সীমিত থাকবে। 'বহি' শব্দের আদি অর্থ বাহক (যে যজ্ঞের হবি দেবতাদের কাছে পৌঁছিয়ে দেয়); সেই অর্থ আমরা ভুলেছি ব'লেই এই যজ্ঞহীন যুগেও তাতে আগুন বোঝায়, নয়তো বাতাস, মেঘ বা নদীও বোঝাতে পারতো— কেননা তারাও বাহকের কাজ করে। 'জল' শব্দের একটি সংজ্ঞার্থ মনিয়র-উইলিয়মস-এর মতে 'any liquid', কিন্তু যদি তা দুধ, মদ বা রক্তের বদলেও ব্যবহৃত হ'তো, তাহ'লে তার ব্যবহারই এতদিনে আর থাকতো না। লক্ষ্য করলে দেখা যাবে, সেই সব সংস্কৃত শব্দকেই আধুনিক ব্যবহারের পক্ষে সবচেয়ে অনুপযোগী ব'লে মনে হয়, যারা একাধিক অসম্পূর্ণ অর্থের লোভ ছাড়তে পারেনি। 'পরোধর' মানে মেঘ বা নারীর স্তন হ'তে পারে ; এতে বোঝা যায় তা সম্পূর্ণ নাম-শব্দ হ'লে উঠতে পারেনি, বৈশেষণিক পরাধীনতার কুণ্ঠিত হ'য়ে আছে। 'রত্নাকর'-এর চলিত অর্থ সমুদ্র, কিন্তু লিঙ্গভেদহীন বাংলা ভাষার পৃথিবীকেও রত্নাকর বলা সম্ভব, আর সেজন্যই আধুনিক কবি শব্দটিকেই বর্জন ক'রে চলেন। 'বিদ্যাধরা', 'নিভাধিনী', 'ভামিনী' ইত্যাদিতেও সেই আপত্তি : তারা কোনো বস্তুর নাম নয়, বর্ণনা মাত্র। যেখানে একই অর্থ বহন ক'রে বহু প্রতিবন্দী দাঁড়িয়ে আছে, সেখানে শব্দের বর্ণনার অংশ ভোলা যায় না। আর সংস্কৃতে

নিত্য ঠিক তা-ই ঘটে থাকে, ‘নৃপ’, ‘ভূপ’, ‘ক্লিত্তীশ’, ‘পৃথ্বীশ’ প্রভৃতি শব্দের সংখ্যা এত বেশি যে তার কোনোটিকেই ‘মানুষ’ বা ‘পৃথিবী’ থেকে বিচ্ছিন্ন ক’রে দেখা যায় না (যদিও সে-ভাবে দেখানোই কবিদের উদ্দেশ্য), আর তা যায় না ব’লেই সেগুলোকে সন্দেহ হয় স্তম্ভিবাক্য ব’লে ; রাজার রাজকীয় চিত্তরূপ — অন্তত আমাদের মনে — প্রকাশ পায় একমাত্র ‘রাজা’ শব্দে । আমাদের কাছে ‘রাজপথ’ মানে চৌরঙ্গির মতো কোনো বড়ো রাস্তা, তার সঙ্গে ‘রাজা’র সম্বন্ধ সম্পূর্ণরূপে লুপ্ত হয়েছে, তার কোনো প্রতিশব্দ আমাদের পক্ষে অচিস্তনীয় । আমরা যখন বলি ‘রামধনু’ বা ‘ইন্দ্রধনু’, তখন আকাশে উদ্ভিত সপ্তবর্ণ অর্ধমণ্ডলটিকেই দেখতে পাই — রামচন্দ্র অথবা বজ্রধর দেবতাটিকে ভাবি না । কিন্তু কালিদাস অনার্যাসে লিখতে পেরেছেন ‘নরপতিপথ’, ‘সুরপতিধনু’ ; তাঁর অনুকরণে আজকের দিনের কোনো বাঙালি কবি যদি ‘মহীপালপথ’ বা ‘দেবেন্দ্রধনু’ লেখেন, আমরা চেষ্টা ক’রে তার অর্থ করবো ‘যে-পথে রাজা যাতায়াত করেন’, ‘যে-ধনু ইন্দ্র ব্যবহার করেন’ — বা ঐ ধরনের অগ্ন কিছু । উন্নত অর্থে ‘অশিশিরতা’ বা ময়ূর অর্থে ‘নীলকণ্ঠ’ শুনে আমাদের মনে কোনো অব্যবহিত অভিঘাত ঘটে না, মনে-মনে তর্জমা ক’রে নিয়ে বিষয়টিতে পৌঁছতে হয় — ব্যাপারটা দাঁড়ায় দস্তানা-পরা হাতের স্পর্শের মতো । সন্দেহ নেই, সংস্কৃতে অনেক সময় শব্দ-সংখ্যা বেড়েছে অর্থের নূতনতর জ্যোতনার জন্য নয়, নেহাংই বৈচিত্র্যের খাতিরে — হয়তো বা চন্দ্রের মাত্রা মেলাবার উপায়স্বরূপ । এবং যে-শব্দ শুধুই বৈচিত্র্য দেয়, তা কবিতায় কিছু দিতে পারে না । সংস্কৃত ভাষাকে, তার বিপুল শক্তির জন্য, এই এক খেদজনক মূল্য দিতে হয়েছে ।

শুধু প্রতিশব্দের স্তূপীকরণ দ্বারা সংস্কৃত মাঝে-মাঝে যে-সম্প্রোহন সৃষ্টি করতে পারে, তার মূল্য অস্বীকার করা আমার উদ্দেশ্য নয় । মহাভারতে ক্রৌণদী যখন অর্জুনকে একই ভাষণের মধ্যে কখনো ‘পার্শ্ব’, কখনো ‘কৌন্তেয়’, কখনো ‘গাতীবধ্বা’ ব’লে সম্বোধন করেন, বা কোনো কামাতুর মুনি কোনো মানবী বা অপ্সরাকে আহ্বান করেন একবার ‘মদিরেক্ষণা’, একবার ‘পদ্মগন্ধা’, আর তার পরেই ‘পীনস্তনী’ ব’লে, সেই শব্দযোজনা আমরা মুগ্ধের মতো শুনেতে বাধ্য । কিন্তু লক্ষণীয়, এগুলি সত্যিকার প্রতিশব্দ নয়, শুধু বৈচিত্র্যের জন্য বলাবো হয়নি, প্রত্যেকটি বিশেষণ বা বর্ণনা-শব্দ বক্তার আবেগসঞ্চারে আন্দোলিত । উত্তরমেঘে এর একটি সুন্দর উদাহরণ আছে ; মেঘের মুখে

যক্ষ তার শ্রিয়াকে যে-বার্তা পাঠাচ্ছে, তার মধ্যে সম্বোধনরূপে যথাক্রমে ব্যবহৃত হয়েছে 'অবিধবা', 'অবলা', 'চণ্ডী', 'গুণবতী', 'চটুলনয়না', 'কল্যাণী' ও 'অসিত নয়না'। এর মধ্যে 'চটুলনয়না' ও 'অসিতনয়না'কে আভরণমাত্র মনে হ'তে পারে, কিন্তু অত্র চারটি যক্ষের আবেগম্পন্দনে বিশেষ অর্থ পেয়েছে। এই ধরনের ব্যবহার এখানে আমার আলোচনার লক্ষ্য নয়, আমি সংস্কৃত ভাষার সাধারণ প্রকৃতি বিষয়ে মন্তব্য করছি। আধুনিক ভাষা এক-একটি শব্দের প্রতিশব্দ বা প্রতিদ্বন্দ্বী সরিয়ে দিয়ে-দিয়ে প্রত্যেকটি শব্দের শক্তির সম্ভাবনা বাড়িয়েছে; আধুনিক কবির কাছে শব্দগুলো নিরপেক্ষ ও বর্ণহীন বস্তু, বা শূন্য ও ঈষদচ্ছ ছোটো-ছোটো আধার, যাকে তিনি ভ'রে তুলবেন, তাঁর ভিন্ন-ভিন্ন উদ্দেশ্য অনুসারে, তাঁরই দত্ত ভিন্ন-ভিন্ন বিশেষ অর্থে, বিশেষ ব্যঞ্জনায। শব্দ নিজেই তার নিজের বিষয়ে কোনো খবর দেবে, তা তিনি চান না; তিনি চান শব্দ হবে উপায়, কিন্তু বার্তা তাঁর নিজের। 'মেঘে'র বদলে 'জলদ' বা 'অশ্রুবাহ' লিখলে, তাঁর মতে কবিতার বেগটাকে ধ্বংস ক'রে দেয়া হয়, কেননা মেঘের যে-সজলতা তাঁর রচনারই মধ্যে মূর্ত হবার কথা, ঐ শব্দ সেটাকে আগেই ফাঁশ ক'রে দিচ্ছে। 'জলে'র নামাস্তররূপে 'বারি', 'নীর', 'অশ্রু' প্রভৃতি গ্রহণ ক'রে তিনি প্রত্যক্ষতার ক্ষতি করতে চান না; তিনি চান সব সময় শুধু 'জল'ই লিখবেন, আর তারই মধ্য দিয়ে ফুটিয়ে তুলবেন অভিজ্ঞতার ভিন্ন-ভিন্ন স্তর — এলয়ের কল্লোল থেকে অশ্রুবিম্ব পর্যন্ত বাদ যাবে না। এক-একটি শব্দ থেকে কত বেশি কাজ আদায় ক'রে নেয়া যায়, অধুনিক কবির দৃষ্টি সেই দিকে; আর সংস্কৃত কবির চেষ্টা যাতে প্রতিটি শব্দই স্বতন্ত্রভাবে বর্ণিত হয়। আধুনিক কবিতায় সব শব্দের মূল্য সমান নয়, মাঝে-মাঝে কোনো-কোনোটি চাবির মতো কাজ করে, রহস্যের দরজা তাতে খুলে যায়, হঠাৎ তার আঘাতে চারদিক আলো হ'য়ে ওঠে, চঞ্চলতা ছড়িয়ে পড়ে সারা কবিতায়। 'অন্ধকার মধ্যদিনে বৃষ্টি পড়ে মনের মাটিতে' — এই প্রথম পঙক্তিতে পুরো কবিতার মূল স্তম্ভ প্রচ্ছন্ন আছে : 'মনের মাটি', তার মানে এটা শুধু আঘাতে বর্ষায় বর্ণনা নয়, এ-বর্ষা আমাদের মনেরও, আমাদের মনের সৃষ্টিপ্রেরণার ও কবির কবিতার অনুপ্রেরণার একটি চিত্রকল্প এটি; 'মকময় দীর্ঘ তিমিরা'র সৃষ্টির আকাজক্ষার কথাই বলা হ'লো এবং শেষের দিকে 'সৃজনের অন্ধকার' ও 'রচিত বৃষ্টি' ও সেই ভূমারই ভূমির আভাস দিচ্ছে। সংস্কৃতে এ-ধরনের শব্দব্যবহার সম্ভব নয়, কেননা প্রতিটি শব্দ নিজের মধ্যে সম্পূর্ণ এবং নিজ গুণে

সন্তোষ্য, তাদের মধ্যে পারস্পরিক অনুরণন বা অনুরঞ্জন নেই। সেইজন্য সংস্কৃত কবিতা কোনো বিস্ফোরকের মতো পাঠকের মনের মধ্যে কেটে পড়ে না; কবিতা বহুবিধ ইন্দ্রিতে-বলার কৌশল জানেন; কিন্তু একই সঙ্গে অভিজ্ঞতার একাধিক স্তর প্রকাশ করেন না।

ব্যাকরণের আর-একটি নিয়মের উল্লেখ করবো, যাকে আমরা বাধা ব'লে অনুভব করি, সেটি এই যে সংস্কৃত বাক্যাগঠনে কর্তার ও সমাপিকা ক্রিয়ার কোনো নির্দিষ্ট স্থান নেই। শুধু একটি কর্তা ও একটি ক্রিয়াপদ নিয়ে, সমাসবদ্ধ বিশেষণের সাহায্যে, সুদীর্ঘ বাক্যরচনা তাতে সম্ভব; কর্তা ও কর্মের মধ্যে মত্ত বড়ো ছেদ থাকলেও এসে যায় না, পাঠক বিভক্তির দ্বারা চিনে নেবেন। ঔপনিষদিক কাব্যে সরল উক্তিই প্রাধান্য দেখতে পাই, পুরাণ-সাহিত্যের রচনারীতিও অত্যন্ত বেশি জটিল নয়, কিন্তু ক্লাসিকাল যুগের কবিতা প্রকরণশিল্পের ঋদ্ধি ঘটতে গিয়ে ঋজুতাগুণ হারিয়ে ফেললেন। ধরা যাক 'মেঘদূত'ের প্রথম শ্লোক : তার আসল কথাটা হ'লো, 'কশ্চিৎ যক্ষঃ বলতিং চক্রে'— 'এক যক্ষ বাস করলে'— বাকিটা যক্ষের ও তার বাসস্থানের বিশেষণ। শ্লোকটির আক্ষরিক অনুবাদ করলে এই রকম দাঁড়ায় :

এক যক্ষর্মে-অমনোবোণী যক্ষ, প্রভুর [দত্ত] প্রিয়াবিরহ-[হেতু]-হুঃসহ একবর্ষভোগ্য
শাপের-দ্বারা-বিগতমহিমা [হ'য়ে], সীতার-স্নানহেতু-পবিত্র, ত্রিঋদ্ধারাতরু-[নয়]
রামগিরি-আশ্রমে বাস করলে।

একটু লক্ষ্য করলেই বোঝা যাবে যে মূলের একটি চরণও এই বার্তার কোনো-একটি অংশকে সম্পূর্ণভাবে প্রকাশ করছে না; শ্লোকটির শেষ পর্বন্ত না-পৌঁছেলে ধারণা হবে না, ব্যাপারটা কী। লেখক যখন কালিদাস, তখন ধ্বনি-মাধুর্য নিশ্চয়ই আছে, কিন্তু ধীরে ও সাবধানে শ্লোকের অম্বয় ক'রে তবে আমরা বুঝতে পারি কথাটা কী বলা হ'লো। অর্থাৎ, কবিতা ও পাঠকের মধ্যে একটি বুদ্ধির ব্যবধান নিত্য উপস্থিত, পড়ামাত্র কোনো অভিঘাত হবার উপায় নেই— এবং আমরা যাকে পঙ্ক্তি বলি, তাও প্রায় অস্তিত্বহীন;— সংস্কৃত রচনাশিল্পের পরাকাষ্ঠা যে- 'মেঘদূত' কাব্য তার কোনো-একটি চরণে একটি সম্পূর্ণ বাক্য পেতে হ'লে আমাদের অনেক অনুশন্ধান করতে হবে। 'আমাকে দুঃদণ্ড শাস্তি দিয়েছিলো নাটোরের বনলতা সেন'— এটা সংস্কৃতে অনায়াসে লেখা হ'তে পারে :— 'নাটোরের দিয়েছিলো দুঃদণ্ড আমাকে শাস্তি সেন বনলতা'— উপরন্তু কথাটা একাধিক পদে বিভক্ত হবারও বাধা নেই;

‘দিয়েছিলো’ প্রথম পদে স্থাপিত হ’য়ে, ‘আমাকে’ চ’লে আসতে পারে চতুর্থে। অর্থাৎ, সংস্কৃত কবিতার চলন ঠিক ক’রে দেয় পুরো স্তবক বা শ্লোক, আর আধুনিক কবিতা পদের বা পঙক্তির চালে চলে। ছয়ের মূলমাত্রা বা unit স্বতন্ত্র। এই প্রভেদ হুস্তর।

৩

আমি মনে-মনে যে কথাটা ভাবছি এবারে তা বলা যেতে পারে : সংস্কৃত কবিতা সম্পূর্ণরূপে কৃত্রিম, আদর্শ ও তত্ত্বের দিক থেকে তা-ই, অভ্যাসের দিক থেকেও তা-ই। সন্দেহ নেই, শিল্পমাত্রই রচিত, এবং সেই অর্থে কৃত্রিম, কিন্তু আধুনিক কবিতা অন্ততপক্ষে স্বাভাবিকের অভিনয় করে, আর সংস্কৃত কবিতা সগর্বে কৃত্রিমতাকে অঙ্গীকার ক’রে নেয়।

কোনো কবিতা যে-ভাষায় লেখা হচ্ছে সেই ভাষার চরিত্র তাকে বহুদূর পর্যন্ত চালিয়ে নিয়ে যায়, আর সংস্কৃত ভাষা তার পূর্ণ পরিণতির দিনে হ’য়ে উঠলো সর্বতোভাবে কৃত্রিমতার পরিপোষক। ব্যাকরণিক সূক্ষ্মতার ফলে তাতে সহজ কথাও জটিল ক’রে বলা যায়; শব্দের বিনিময়ধর্মিতা ও সন্ধি-সমাসের কৌশল একই উক্তিভেদে অস্বয়ভেদ সম্ভব ক’রে তোলে। এই ভাষা শ্বেতাঙ্গ ককেশীয়গণ ভারতে নিয়ে আসেন; ভারতের প্রাগাধি সভ্যতা — আধুনিক পণ্ডিতেরা ব’লে থাকেন — অনেক বিষয়ে বেশি উন্নত ছিলো, তবু যে সারা দেশ জুড়ে নবাগতদের ধর্ম ও সংস্কৃতির জয় হ’লো তার একটি প্রধান কারণ এই ভাষার তর্কাতীত শ্রেষ্ঠতা। তবু এ-বিষয়ে সন্দেহ ঘোচে না যে সংস্কৃতের প্রধান কাব্যসমূহ যে-সময়ে লেখা হয়, সে-সময়ে সংস্কৃত সত্যিকার অর্থে কথিত ছিলো কিনা : অন্তত মেয়েরা, শিশুরা ও প্রাকৃতজনেরা যে তাতে কথা বলতো না, তার প্রমাণ নাট্যসাহিত্যেই পাওয়া যাচ্ছে। এবং যে-ভাষায় শিশুর মুখে বোল ফোটে না, স্বামী-স্ত্রীর প্রেমালাপ বা কলহ চলে না, যাতে থরকলা বেচাকেনা ইত্যাদি নিত্যকার কাজ সম্পন্ন হবার উপায় নেই, সে-ভাষায় কেমন ক’রে কবিতা লেখা সম্ভব হয়েছে তা ভেবে আজকের দিনে আমরা বিস্মিত হ’তে পারি। আমাদের বৃত্তে দেরি হয় না যে তা সম্ভব হ’তে পারে শুধু একটি শর্তে : কবিতাকে ‘জীবন’ বা ‘স্বাভাবিক’ থেকে বখানসম্ভব হুঁরে সরিয়ে নেয়া হবে; তাতে অপণ্ডিতের অধিকার থাকবে না; বর্জিত

হবে প্রত্যক্ষতা ও স্বতঃস্ফূর্তি ; হার্দ্য আবেদনের বদলে প্রাধান্য পাবে কৌশল, নৈপুণ্য, বুদ্ধিগত প্রক্রিয়া ।

ভারতবর্ষের প্রাচীনতর সাহিত্য এই অর্থে কৃত্রিম নয়, বরং তার বিপরীত প্রাপ্তে প্রতিষ্ঠিত ; ভাষা সেখানে স্বতঃস্ফূর্ত ও কবিতার উৎস মাহুকের সমগ্র সত্তা — শুধু বুদ্ধি ও দক্ষতা নয় । কটোপনিষদের যম-নটিকেতা-সংবাদটি তার কাব্যগত প্রভাবের জন্য কোনো ব্যাখ্যার উপর নির্ভর করে না ; গীতায় বিশ্ব-রূপদর্শনের অধ্যায় প'ড়ে গায়ে কাঁটা দেবে না শুধু সেই ব্যক্তির, যে কবিতার ডাকে সাড়া দিতে স্বভাবতই অক্ষম । কবিতার সঙ্গে পাঠকের এই যে অব্যবহিত সম্বন্ধ, এরই কথা ভেবে এলিয়ট গীতাকে বলেছেন 'পৃথিবীর দ্বিতীয় শ্রেষ্ঠ দার্শনিক কাব্য' — শ্রেষ্ঠ এইজন্য যে তার কাব্যরস-সন্তোগের জন্য তার ধর্মীয় তত্ত্বে বিশ্বাসী হ'তে হয় না* । গীতায় ভাষাব্যবহার প্রত্যক্ষ, মহাভারতের আখ্যান-ভাগেও সাধারণত তাই ; যাকে পারিভাষিক অর্থে কাব্য বলা হয় তার শ্রেষ্ঠ রচয়িতা যেমন কালিদাস, তেমনি নিঃসংশয়ে তার উৎপত্তিস্থল — মহাভারত নয়, রামায়ণ । তত্রাচ, বাল্মীকি ও কালিদাসের মধ্যে পার্থক্যও স্পষ্ট ; বাল্মীকি অলংকারপ্রিয় হ'লেও ঋজুকথনে অভ্যস্ত, প্রতিটি চরণকে শিল্পিত ক'রে তোলার দিকে তাঁর আগ্রহ নেই । অযোধ্যাকাণ্ডে গঙ্গার বা কিঙ্কিঙ্কাকাণ্ডে ঋতুর বর্ণনায় আমরা যেন সশরীরে ঘটনাস্থলে উপস্থিত হই ; আর 'কুমারসম্ভবে' অকালবসন্ত বা 'রঘুবংশে' সমুদ্র-চিহ্ন যেন রজমঞ্চের পটের মতো বহু যত্নে সাজানো হয়েছে — আমরা তার দর্শক হ'লেও অংশভাগী হ'তে পারি না ।

বাল্মীকি-পরবর্তী কাব্যসাহিত্য, আমরা দেখছি, ক্রমশই স্বাভাবিক থেকে দূরে স'রে আসছে, তাতে প্রধান হ'য়ে উঠছে সজ্জা, প্রসাধন, প্রকরণ-বিদ্যা । এই আদর্শের অবনতির দিনে সম্পূর্ণ অকবির পক্ষেও 'কাব্য' রচনা সম্ভব হয়েছে ; কেউ যমকের সাহায্যে একই রচনার মধ্যে রামায়ণ ও

* 'The Bhagavad-Gita is the second greatest philosophical poem in my experience—' এলিয়টের মতে প্রথমটি অবশ্য 'দি ডিভাইন কমেডি' । স্মরণ্য, সাহিত্যিক কারণে বারো বাইবেল পড়েন বা তার প্রাশংসা করেন, এলিয়ট তাঁদের পক্ষপাতী নন, কিন্তু ঐশ্বরিক মহিমা থেকে বিচলিত ক'রে গীতাকে তিনি কাব্য হিসেবেই দেখেছেন ব'লে আমরা তাঁকে ধন্যবাদ জানাতে পারি । এ-কথা বললে অসম্মত অত্যাক্তি হয় যে সংস্কৃত সাহিত্যের মহত্তম মুহূর্তগুলি সে-সব গ্রন্থেই বিদ্যুত আছে, বারো ধর্মগ্রন্থ দানে আখ্যাত ।

মহাভারতের গল্প সংশ্লিষ্ট করেছেন, কেউ বা কোনো অক্ষর বর্জন ক'রে কসরৎ দেখিয়েছেন, কেউ বা রচনা করেছেন ব্যাকরণের নিয়মাবলির ছন্দোবদ্ধ উদাহরণ। এবং যাকে সংস্কৃত ভাষার শেষ ভালো কবি বলা যায়, সেই জয়দেবের 'গীতগোবিন্দ' তার অনুপ্রাণ ও আদ্যিসের একত্রে যেমিতে আজকের দিনে অচিরেই আমাদের ক্লাস্ত করে।

শিলার বলেছিলেন কবিরা দুই জাতের : 'নাঈভ' ও 'সেণ্টিমেন্টাল', সরল ও ভাবপ্রবণ ; হয় তাঁরা নিজেরাই প্রকৃতি, নয় তাঁদের আকাঙ্ক্ষা প্রকৃতির জগৎ। গোটে এই শব্দ দুটিকে 'ক্লাসিক' ও 'রোমান্টিক'-এর নামান্তররূপে চিহ্নিত ক'রে দেন : একদিকে তাঁরা, যারা আপন মানবিক ও নৈসর্গিক পরিবেশের মধ্যে নিবিষ্ট ও দ্বন্দ্বহীন ; অন্যদিকে বিচ্ছিন্ন বিদ্রোহীর দল, আধুনিক অর্থে ব্যক্তি, যাদের কবি-সত্তা ও সামাজিক সত্তায় প্রতিকারহীন বিরোধ খটেছে। আধুনিক কালের সব কবিকেই দ্বিতীয় দলের অন্তর্ভুক্ত করা যায় ; যারা নামত 'ক্লাসিসিস্ট' (যেমন ইংরেজি ভাষায় এলিয়ট বা বাংলাদেশে সুধীন্দ্রনাথ দত্ত) তাঁরাও এই বিচ্ছেদের মধ্যে গৃহীত, এবং সেই অর্থে রোমান্টিক। যে-কবিরা বেদ- ও উপনিষৎ-সমূহ এবং মহাভারত ও রামায়ণ রচনা করেছিলেন, তাঁরা মাত্রাভেদ নিয়ে বহুদূর পর্যন্ত 'নাঈভ', কিন্তু ঐতিহাসিকেরা যাকে সংস্কৃত সাহিত্যের 'ক্লাসিকাল' যুগ ব'লে থাকেন, তার অন্তর্ভুক্ত কবিরা প্রকৃতির মাতৃকোড় থেকে বিচ্যুত হ'য়ে পড়েছেন অথচ সত্যিকার ব্যক্তিগত উক্তির জগৎ প্রস্তুত হননি। আমাদের কাছে তাঁদের ক্লাসিসিজম-এর অর্থ — প্রথার স্বীকরণ, নিয়মের দাড়া, বুদ্ধিগত শৃঙ্খলা, পরবর্তী কালে যার পতন ঘটলো নেহাৎ গতানুগত্যে। জয়দেবের স্বভাব ছিলো রোমান্টিকের, কিন্তু তাঁর কাব্যে এমন বিশেষণ বা উৎপ্রেক্ষা বিরল যাকে কবিপ্রসিদ্ধির সন্দেহ থেকে আমরা মুক্তি দিতে পারি। এমনকি, ক্ষুদ্রাকার সুভাষিতাবলি — যেখানে আমরা হার্ভার্ড উচ্চারণ আশা করতে পারতাম — তাদেরও মধ্যে অধিকাংশ কৃত্রিম, নির্মিত ও পারস্পরিক পুনরুজ্জীবিত জন্তু ক্লাস্তিকর। কবি স্বাধীনভাবে তাঁর একান্ত নিজের গলায় কথা বলছেন — যা রোমান্টিক সাহিত্যের প্রধান লক্ষণ — তার উদাহরণ (ধর্মগ্রন্থের বাইরে) সারা সংস্কৃত সাহিত্যে খুঁজে পাওয়া দুঃসাধ্য।* 'যঃ কৌমার্যহরঃ' ব'লে যে-বিখ্যাত

* যদি না অমর ও ভট্টহরির কতিপয় সুসির্বাটিও প্রাক ব্যক্তিকর বিশেষে বিবেচ্য হয়। — পঞ্চম সংস্করণেব দী।

কবিতার আরম্ভ, সেটি বিরলতার গুণেই বিখ্যাত ও আদৃত হয়েছে। তার লেখকের মতো খাপছাড়া মহিলা-কবি আছেন পালি ভাষায় থেরী অম্বশালী, হয়তো সংস্কৃতেও আরো দু-একজন, কিন্তু সাধারণভাবে এ-কথাই সত্য যে আমরা যাকে গিরিক বলি (যার প্রকৃতপক্ষে ‘সেণ্টিমেন্টল’ বা ভাবপ্রবণ কবিতা গিরিক ভিন্ন হ’তে পারে না), তার প্রকাশ, সংস্কৃত সাহিত্যের বিপুলতাব তুলনায়, অত্যন্ত ক্ষীণ ও দুর্বল।

এটা কেন হ’লো যে রসতত্ত্বের সংস্কৃত-নাম অলংকারশাস্ত্র? ‘অলম্’ কথাটার অর্থ যথেষ্ট; ‘অলংকার’ মানে যথেষ্টীকরণ, যার দ্বারা কোনো জিনিষ যথেষ্ট হ’য়ে ওঠে। যা অলংকৃত নয় তা পর্যাপ্ত নয় (বা প্রকাশ্য নয়), এই মৌল ধারণা নিয়ে সংস্কৃত কাব্যবিচারের আরম্ভ। এই কাজে ঝাঁরা হাত দেন তাঁরা দেখাতে চেয়েছেন কবিতা কী-কী উপায়ে ‘যথেষ্ট’ হ’য়ে ওঠে; অর্থাৎ, তাঁদের প্রধান লক্ষ্য ছিলো প্রকরণের বিশ্লেষণ। অলংকারের মধ্যে সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম ভাগ করেছেন তাঁরা; বহু তর্ক করেছেন যা আমাদের কানে অনেক সময় ব্যাকরণ বা আইনঘটিত কেশচ্ছেদের মতো শোনায়। উপমা, উৎপ্রেক্ষা ইত্যাদি যা-কিছু উপায় কবিরা ব্যবহার করেন, আমরা সেগুলোকে অলংকার ব’লে ভাবি না, কিংবা এ-কথাও ভাবি না যে তাদের অভাব মানেই কবিতার মূল্য। আমরা জেনেছি, এই তথাকথিত অলংকারসমূহ বর্জন ক’রেও কবিতা হ’তে পারে রসোত্তীর্ণ, এবং ভালো কবিতায় যখনই এদের ব্যবহার হয় তখনই এরা ‘অলংকার’ মাত্র থাকে না, অপরিহার্য অঙ্গ হ’য়ে ওঠে। কবিতাকে আমরা একটি অখণ্ড সত্তা ব’লে ধারণা করি; তার যেটি আদর্শ রূপ তাতে এমন-কিছুরই স্থান নেই যা তার হ’য়ে-ওঠার পক্ষেই প্রয়োজন ছিলো না, শুধু শোভাবৃদ্ধির জন্য যোগ করা হয়েছে। শোভিত বা শোভমান হওয়া কবিতার কাজ, এ-কথাও আমাদের কাছে অগ্রাহ্য।

ভারতের গরীয়ান ভাস্কর্যশালায় মিথুনমূর্তি অনেক আছে, কিন্তু বিস্ময়কর নগ্নমূর্তি — জৈন তীর্থংকরের ঋজুকঠিন ধ্যানী বিগ্রহ ছাড়া — একটিও দেখা যায় না। নগ্ন ব’লে যাদের মনে হয় তাদের নিষ্কাজে থাকে বসনের আভাস, আর থাকে স্ত্রী-পুরুষ-নির্বিশেষে বহু প্রথাসিদ্ধ, মর্যাদাবান অলংকার। বলা বাহুল্য, এর কারণ দেহ বিষয়ে কোনো কুষ্ঠা নয় — ভারতীয় চিত্ত বিষয়ে আর যে-কথাই বলা যাক, তাকে কেউ কখনো শুচিবায়ুগ্রস্ত বলবে না — এর

পিছনেও এই ধারণা কাজ করছে যে ভূবণহীন সৌন্দর্য অসম্ভব। কিন্তু কোনারকৈর অঙ্গরা বা অজন্তার মারকজ্ঞার সঙ্গে তুলনীয় যে-সব মূর্তি বা ছবি য়োরোপীয় মহাদেশে রচিত হয়েছে, তারা সম্পূর্ণ নিরাভরণ ও নিরাবরণ। গ্রীক শিল্প চেয়েছে বিস্ময় দেহকে স্নন্দর ক'রে প্রকাশ করতে, কিন্তু পরবর্তীরা স্নন্দরী নারীর প্রতিকৃতি আর আঁকেননি, স্নন্দরকেই মূর্ত ক'রে তুলেছেন। বতিচেল্লির ভেনাসকে কোনো স্নন্দরী নারী আর বলা যাবে না, কেননা ছবিটা নিজেই স্নন্দর হ'য়ে উঠলো। এই শুদ্ধ নগ্নতার মধ্যে সৌন্দর্য তার স্বারাজ্য লাভ করলো, উচ্চারিত হ'লো শিল্পকলার স্বয়ংসম্পূর্ণ স্বাধীনতা।

সকলেই জানেন, এই ছবির জন্মক্ষেত্রে য়োরোপীয় চিত্রের নবজন্ম ঘটে, যার প্রভাব আজ পর্যন্ত সারা জগতে কোনো-না-কোনো ভাবে কাজ ক'রে যাচ্ছে। ভারতের নিজভূমিতে কোনো রেনেসাঁস ঘটেনি, কিন্তু ঘটলে বা হ'তে পারতো আমাদের ধ্যান-ধারণা আজকাল বহুলাংশে তা-ই; হয়তো সেটাই মূল কাবণ, যেজন্মে সংস্কৃত কাব্যাদর্শের সম্মুখীন হ'লে আমরা অপ্রস্তুত ও বিভ্রত বোধ করি। একটা ছোটো দৃষ্টান্ত নিলে আমার কথাটা পরিষ্কার হ'তে পারে। সংস্কৃত 'শিল্প' বা 'কলা', আর য়োরোপীয় 'আর্ট' — এই শব্দ দুটির যাত্রাস্থল একই: দুয়েরই আদি অর্থ 'ক্রাফট', কারিগরি বিদ্যা, যে-কোনো প্রকার রচনাকর্মে এবং প্রধানত হাতের কাজে দক্ষতা। 'কলার' সংখ্যা যে চৌষটি হ'তে পারে এ-কথা শুনেই আমরা বুঝি এর অর্থ কত ব্যাপক এবং আমাদের পক্ষে অবাস্তব। ঐ তালিকা ধারা রচনা করেন তাঁদের কাছে ভাস্কর্য আর মাল্যরচনায় প্রভেদ ছিলো ব্যবহারগত, কিংবা হয়তো শ্রমের পরিমাণে — জাতের কোনো তফাৎ ছিলো না। যে-মহাশিল্পীরা এলিফ্যান্টা বা এলুরার গুহামূর্তি গড়েছিলেন তাঁরা, আমাদের অর্থে, নিজেদের 'শিল্পী' ব'লে ভাবতেই পারতেন না। তেমনি মধ্যযুগের য়োরোপেও চিত্রকরের সচেতন লক্ষ্য ছিলো — কোনো 'শিল্পকর্মে'র সৃষ্টি নয়, মন্দিরের প্রয়োজনমতো যীশু-জীবনীর দৃশ্যরচনা, যাতে ভক্তের আত্মনিবেদনের লক্ষ্যটি চোখের সামনে মূর্ত হ'য়ে থাকে। কিন্তু রেনেসাঁসের পরে 'আর্ট'-এর অর্থ একই সঙ্গে সংকুচিত ও বহুগুণে বর্ধিত হ'লো এবং তা-ই থেকে অন্য সব পরিবর্তন ঘটেছে। আর্ট : তা বিচ্ছিন্ন হ'লো মানুষের ব্যবহারিক জীবন থেকে, দেবার্চনায় সেবাদাসী হ'য়ে আর রইলো না, সিংহাসনের চামরধারিণীও নয়, সগর্বে বলতে পারলো — 'আমি কোনো কাজে লাগি না। আমি আছি।' আর্ট : তার মানে মুক্তি,

সুন্দরতা, এক ভূষণহীন স্বদীপ্ত নগ্নতা, যার সামনে এসে জগৎবাসীরা বলতে বাধ্য হয় — ‘তোমার কাছে আর-কিছু চাই না, তুমি যে আছো, হ’তে পেরেছো, তারই জন্য তুমি মূল্যবান।’

আধুনিক য়োরোপীয় চিন্তে কৃত্রিমের দিকে উদ্গুৰ্ণতা দেখা যায়নি তা নয়, কিন্তু তার অর্থ একেবারেই আলাদা। বোদলেয়ার-এর একটি কবিতা আছে, যার নাম ‘অলংকার’, বিষয় এক বিবসনা ও সালংকারা নারী। এই কবিতা পড়ার পরে সংস্কৃত কবিতার অলংকার বিষয়ে নতুন ক’রে ভাবতে হয়েছে আমাকে, কিন্তু দুই ধারণার মধ্যে কোনো সাদৃশ্যের কল্পনা থেকে নিজেকে সাবধানে বিরত করেছি। য়োরোপের যে-কবিরা, সত্ত্ব-আগত যন্ত্রযুগে, সমাজের সঙ্গে কবির বিচ্ছেদ বিষয়ে প্রথম স্তম্ভিতভাবে সচেতন হন, তাঁদের মধ্যে প্রধান পুরুষ বোদলেয়ার; তাঁর কবিতার মধ্যে প্রতিষ্ঠা পেলো আটের আধুনিক ধারণা, রূপায়িত হ’লো প্রকৃতির সঙ্গে চিন্তের সেই দ্বন্দ্ব, শিলার যার তত্ত্বের দিক প্রকাশ করেছিলেন। আর তাই বোদলেয়ার-এর কবিতা কৃত্রিমের বন্দনায় মুগ্ধ; ভূষণের ধাতু ও রত্নদাম, বসনের রেশম ও সাটিন, সুরা, স্নগন্ধ, আর স্বপ্নে-দেখা সেই প্যারিস, যেখানে সব উদ্ভিদ লুপ্ত হয়েছে, কোথাও আর তরুণলব নেই, চারিদিকে ছড়িয়ে আছে শুধু ধাতু, পাথর ও প্রদীপ্ত রত্নমণির কারুকার্য, জল পর্যন্ত তরলিত সোনা, আর কালোর মধ্যেও বহু বর্ণ বিচ্ছুরিত — এই সব চিত্রকল্পের সাহায্যে সবলে প্রত্যাখ্যাত হ’লো প্রকৃতি, ঘোষিত হ’লো প্রতিভার পীড়া, নিঃসঙ্গতা ও মহিমা। বোদলেয়ারের শৌখিনতা — dandyism — তাতেও আছে এমন এক জগতের আলেখ্য, যা সম্পূর্ণরূপে রচিত, স্ব-তত্ত্ব ও অ-স্বাভাবিক : নারী সেখানে ঘৃণ্য, কেননা মূর্তিমতী প্রকৃতির নামই নারী, আর ঘৃণ্য সমাজসংস্কারক, যেহেতু তিনি ঘনিষ্ঠভাবে ‘জীবনে’র সঙ্গে যুক্ত থাকেন। এই ‘জীবনে’ (বা সমাজে) কবির আর স্থান নেই; একা সে, উদ্বাস্ত, স্থিতিহীন; এখন সে সার্থক হ’তে পারে শুধু নিজের মধ্যে সম্পূর্ণ হয়ে, প্রকৃতির বিরুদ্ধে নির্ভূরভাবে প্রতিভার শক্তিকে দাঁড় করিয়ে। তাই বোদলেয়ার বেশ্যা, জুরাডি, ভিথিরি প্রভৃতি অন্ত্যজদের মধ্যে কবির প্রতিমূর্তি দেখেছিলেন, আর তাঁর সমকালীন ও অব্যবহিত পরবর্তী ফরাশি চিত্রকলায় সার্কানের শস্তা নটনটী যে প্রিয় হ’য়ে উঠলো, তাও এইজন্মে। সামাজিক জীবনে, শিল্পী কি তাদেরই ভাগ্যের অংশিদার নয়?

এর সঙ্গে সংস্কৃত কবিদের অবস্থার অবশ্য কিছুই সাদৃশ্য নেই। তাঁদের

পরিবেশের মধ্যে গৃহীত ছিলেন তাঁরা — শুধু গৃহীত নন, সম্মানিত । অনেকেই রাজার অনুগ্রহ পেয়েছেন, আর পেয়েছেন প্রচুর অবসর, সাংসারিক নিশ্চিতি । দশম শতকের আলংকারিক রাজশেখর কবির দৈনন্দিন জীবনের যে-বিবরণ রেখে গেছেন, তার সঙ্গে আরো অনেক পুরোনো ‘কামসূত্রে’ বর্ণিত নাগর বা নাগরিকের জীবন অনেক বিষয়ে মিলে যায় ।

‘কবি ছ-ঘণ্টা সুমন, ভোরবেলা ওঠেন, প্রাতঃকৃত্য ও আহ্নিকাদি সেরে তিন ঘণ্টা পড়েন, আরো তিন ঘণ্টা লেখেন বা পূর্বদিনের রচনা সংশোধন করেন, অপরাহ্নে সাহিত্যিক বন্ধুদের সহযোগে স্বীয় রচনার সমালোচনায় লিপ্ত হন, তারপর আবার বসেন পরিশোধন করতে ।’ সারত তাঁর দিনগুলি রচনা, অধ্যয়ন ও সাহিত্যিক আলোচনায় পূর্ণ হ’য়ে থাকে, এবং তাঁর গোষ্ঠীর মধ্যে থাকেন ‘রাজকন্যা, বারাজনা, এবং রাজপুরুষ ও নাগরদের বনিতাগণ ।’ শেখোক্ত ব্যক্তির — রাজশেখর জানাতে ভোলেননি — অনেক সময় বিদূষী হতেন, কবিতাও লিখতেন । আর কবিদের সম্মেলনের আয়োজন করা রাজকৃত্যের অন্যতম ছিলো । আমরা অনুমান করতে পারি, এই সমাজস্বীকৃত মৃগ জীবন বহু শতক ধরে একই ‘মন্দাক্রান্তা তালে’ প্রবাহিত হয়েছে, কেননা ভারতে যদিও যুদ্ধ ও রাজ্য-বদল বহুবার ঘটেছে, সেই সব আন্দোলন হৃদয় ঐতিহ্যবদ্ধ সমাজের গঠনকে স্পর্শ করতে পারেনি ; অর্থনৈতিক ও সামাজিক ব্যবস্থা যুগ-যুগ ধরে হুবহু এক থেকে গেছে । বাৎস্তায়নের সঙ্গে রাজশেখরের কালের ব্যবধান দীর্ঘ, অথচ দু-জনে একই রকম আরাম ও নিশ্চিতির কথা লিখেছেন ।

মনিয়র-উইলিয়মস ‘কবি’ শব্দের যে-সব অর্থ দিয়েছেন তার মধ্যে ‘প্রাজ’ থেকে ‘চতুর’ ও ‘ঋষি’ থেকে ‘মনীষী’ পর্যন্ত বুদ্ধিমত্তার সব স্তরই পাওয়া যায় । দেখা যাচ্ছে, এর ভাগ্য ‘শিল্পী’ শব্দের উল্টো । ‘শিল্পের’ আরম্ভ কারুকার্যের নিয়ন্ত্রণে ; আমরা আজকের দিনে তাকে ‘art’-এর পদবিতে উন্নীত করেছি, যদিও এখনো সে ‘craft’-এর সংসর্গ ছাড়তে পারেনি, এমনকি আর্টের জাতশব্দ ‘industry’-র মহলেও সে মাঝে-মাঝে মুজরো খাটে । আর ‘কবি’র যাত্রাঙ্গল ঋষিপদ, সেই উচ্চাঙ্গ থেকে তার পতন হ’লো যখন তার অর্থ দাঁড়ালো ‘কবিতার লেখক’ । কিংবা এটাকে পতন না-ব’লে পরিবর্তনও বলা যায় ; কবির আদীপিতা যে পুরোহিত এ-কথা পৃথিবী ভ’রেই সত্য ; সংস্কৃতে যাজিক পুরোহিতের নামান্তর ছিলো ‘কব্য’, এতে সম্বন্ধটি আরো স্পষ্ট হ’য়ে ওঠে ।

অন্ততপক্ষে কবিতা লেখা ‘হাতের কাজ’ নয় ; আর এই কর্মের উপায় যখন সংস্কৃত ভাষা, তখন তাতে প্রকর্ষ-লাভের জন্য শুধু সাধারণ অর্থে শিক্ষিত হ’লে চলে না, রীতিমতো পণ্ডিত হ’তে হয় । এবং সে-যুগে পণ্ডিত হবার মতো অবস্থা সাধারণত শুধু তাঁদেরই ছিলো ষাঁদের জাতিগত পেশা পৌরোহিত্য । যে-সব ব্রাহ্মণ চিত্র- বা মূর্তিরচনার কাজ নিতেন তাঁদের যাজনকর্মে আর অধিকার থাকতো না, বিশেষজ্ঞরা এই রকম ব’লে থাকেন । কিন্তু ব্রাহ্মণ ষাঁরা কবিতা লিখেছেন — আর, অন্তত খাতনামাদের মধ্যে অত্রাহ্মণ কেউ ছিলেন ব’লে ভাবা যায় না * — তাঁদের কাউকে কখনো ব্রাত্য হ’তে হয়েছে এমন কথা কোনো ঐতিহাসিক বলেননি । বরং, কাব্য ও কাব্যের আলোচনা থেকে, এর উন্টোটাতেই সত্য ব’লে ধ’রে নিতে পারি । স্পষ্ট বোঝা যায়, ভারতের উন্নত, দর্পিত ও ঈর্ষাপরায়ণ ব্রাহ্মণসমাজ যুগ-যুগ ধ’রে বংশপবম্পর যে-সংস্কৃতিকে সংরক্ষণ ও পরিবর্ধন করেছেন, তারই অন্তরঙ্গ ছিলেন সংস্কৃত ভাষার প্রধান কবিরা — কাব্যের প্রকরণের দিকে থেকে, বৌদ্ধ অশ্বঘোষকেও এর ব্যতিক্রম বলা যায় না । শুধু যে তাঁরা সমাজ থেকে চ্যুত হননি তা নয়, স্বপ্রতিষ্ঠ সম্মানের আসন পেয়েছেন । এই অবস্থার মধ্যে কবিতা যদি কৃত্রিমতার পথ নেয়, তাহ’লে তার বিকাশ হ’তে পারে শুধু এক ধনবান, স্থখী ও ভজিপ্রধান শোভনশিল্পে — যাকে য়োরোপীয় ভাষায় বলে ডেকরেটিভ ।

‘ক-বোতল টানিলে মদ রত্নবংশম্ যায় গো লেখা ?’ অধ্যাপক বিনয়কুমার

“ অধ্যাপক ডেনিয়েল ইঙ্গল্‌স-এর মতে কালিদাস ছিলেন অত্রাহ্মণ, তাঁর নামের ‘দাস’ অংশটুকু নাকি তাঁর গৃহস্থ প্রমাণ করে (*An Anthology of Sanskrit Court Poetry* : Daniel H. H. Ingalls, Harvard University Press, ১৯৬৫, পৃ ৬ টা) । এই অসাধারণ উজ্জ্বল সমর্থনে লেখক অণু কোনো যুক্তি দেননি ; তাই এবাংবার্থ্য বিষয়ে সন্দেহান না-হ’লে উপায় নেই । ভারতবর্ষীয় প্রবচন অনুসারে কালিদাস ব্রাহ্মণবংশে জ’য়ে শৈশবে পিতৃমাতৃহীন হন, এক গোপের গৃহে প্রতিপালিত হ’য়ে অমার্জিত মূর্খ অবস্থায় দৈবাৎ বিবাহ করেন এক রাজকন্তাকে, পরে কালীর বধে মেধা ও বিজ্ঞা লাভ ক’য়ে কৃতজ্ঞতাবন্ধন ‘কালিদাস’ নাম গ্রহণ করেন । এই কাহিনীও, লিখিত সাহিত্যে স্থান পেয়ে থাকলেও স্পষ্টতই অঐতিহাসিক ; কালিদাসের জীবনযুদ্ধান্ত বিষয়ে কোনো সঠিক তথ্য কখনো জানা বাবে এমন আশা না-করাই ভালো । তবে তাঁর জাতিগোত্র নিয়ে আমাদের চিন্তিত হবার প্রয়োজন নেই, কেননা তাঁর রচনা পড়েই বোঝা যায় তিনি মানসভায় ও শিক্ষাদীকার ছিলেন খাঁটি ব্রাহ্মণ ; এবং তুলনীয় শিক্ষার্জন সেকালে কোনো দ্বিমবর্ণ হিন্দুর পক্ষে প্রায় অসম্ভব ছিলো ব’লে তাঁকে ব্রাহ্মণ ব’লে ধ’রে নেয়াই সংগত । — চতুর্থ সংস্করণের টী (পরিবর্তিত) ।

সরকারের এই প্রশ্নের উত্তর আমরা জানি না, তবে প্রশ্নটিকে সংগত ব'লে মানতে পারি। সংস্কৃত ধর্মগ্রন্থ ও পুরাণ সরিয়ে দিলে যা বাকি থাকে, সেই অভিজ্ঞাত, বিধিবদ্ধ ও পরিশীলিত কাব্যসাহিত্যে কোথায় সেই প্রেরণার স্থান, যাকে মানুষ চিবকাল প্রতিভার বিশেষ লক্ষণ ব'লে মেনেচে, একমাত্র যার প্রভাবে ভাষা হ'য়ে ওঠে দৈববাণী, সার্থক হয় বিদ্যা, প্রযত্ন, পরিশ্রম ? এর উত্তর লোককল্পনা অব্যর্থভাবে দিয়ে গেছে — শাস্ত্র লিপে নয়, প্রবচন রচনা ক'রে। হোমার যেমন অন্ধ, তেমনি বায়োিকিও পূর্বজীবনে দম্মা ছিলেন ; এমনকি কালিদাস, যার ছত্রে-ছত্রে আশ্চর্য্যচেতনা ও উত্তবাধিকার-বোধ পরিকোণ, সেই বিদগ্ধ উত্তরসূরিকেও বরপ্রাপ্ত জড়বুদ্ধি ব'লে রটনা করা হ'লো। কবিপ্রতিভার গভীরতম অন্তর্দর্শন এই প্রবাদসমূহের লক্ষ্য। কবি — তিনি কখনো অবিকল সামাজিক বা স্বভাবী মানুষ হ'তে পারেন না — তাঁকে হ'তে হবে কোনো-না-কোনো দিক থেকে অভাবগ্রস্ত, যে-অভাবের ক্ষতিপূরণ করে 'দৈব' অথবা অবচেতনের ক্ষমতা। এই কথাটা আধুনিক মানুষের, আর এই কথাই চিরকালীন।

তবু ইতিহাসে মাঝে-মাঝে এমন অধ্যায় দেখা যায়, যখন কোনো আলোকপ্রাপ্ত রাজার বা কোনো স্থিতিশীল সমাজব্যবস্থার প্রভাবে, কবির সঙ্গে তাঁর পরিবেশের সামঞ্জস্য ঘটে, তিনি তাঁর শাস্ত্রত অশান্তি ভুলে যান, রাজসভার পার্শ্ববর্তী একটি বিদগ্ধ গোষ্ঠীর অন্তর্ভুক্ত হ'য়ে রচনার দ্বারা সেই গোষ্ঠীরই প্রীতিসাধন করেন। সংস্কৃতে যাকে কাব্য বলে, সন্দেহ নেই, তার প্রধান অংশ এমনি একটি অধ্যায়ের মধ্যে উদ্ভূত হয়েছিলো। তাই তার অলংকারবিলাস এমন অক্লান্ত, তার প্রসাধন-সাধনা তৃপ্তিহীন। কবির বিষয়েব চেয়ে ভজির প্রতি অধিক মনোযোগী, যে-ভজিকে নির্দিষ্ট ও নিয়মাবদ্ধ ক'রে তোলাই সমগ্র 'অলংকার' শাস্ত্রের অভিপ্রায়। ফলত, যাকে ব্যক্তিগত বা প্রত্যক্ষ বলা যায়, সংস্কৃত কবিতায় তার সম্ভাবনা ছিলো ন্যূনতম। বলা বাহুল্য, এই ধরনের কৃত্রিমতার সঙ্গে বোদলেয়ার-এর ব্যবধান দিরাট ; দুয়ের মধ্যে যুগান্তর ছড়িয়ে আছে। বোদলেয়ার কৃত্রিমের বন্দনা করেছিলেন স্বাভাবিক ভাষায়, অর্থাৎ তাঁর যেটা স্টাইল সেটা তাঁরই ব্যক্তিগত সৃষ্টি, কোনো সামাজিক ও সাধারণ ভজি নয়, যে-আবেগে তাঁর কবিতা সংরক্ত সেটাও সম্প্রদায়গত নয়, তাঁরই নিজস্ব। পক্ষান্তরে, সংস্কৃত কবির কৃত্রিম উপায়ে প্রকৃতির স্তব করেছেন ; স্বাভাবিককেই ভালো

ব'লে জানতেন তাঁরা (‘শকুন্তলা’র বিখ্যাত চতুর্থ অঙ্ক স্মরণ্য), অথচ ভূষণহীন স্বাভাবিকে তাঁদের সত্যসদ-রুচির তৃপ্তি ছিলো না। নববধু সাংসারী না-হ'লে ‘যথেষ্ট’ হয় না, এ-কথাটা বিবাহসভায় মানা যেতে পারে, কিন্তু দম্পতির মিলনের কালে সেই ভূষণদাম যে আবর্জনামাত্র, তা মানুষ চিরকাল ধ'রে ভেবেছে, যদিও ভারতসাহিত্যে বৈষ্ণব কবিদের আগে কেউ মুখ ফুটে বলেননি। একই রকম নিবিড় ও সম্পূর্ণ মিলন কবিতার সঙ্গেও আমরা আকাজ্জক করি, কিন্তু সংস্কৃত কবিতায় অলংকারের ব্যবধান ঘোচে না।

কবিতা কোন গুণে ভালো হয়? বা কবিতা হয়? ‘নীরসতরুবরঃ পুরতো ভাতি’ — এটা, ছেলেবেলায় আমাদের শেখানো হয়েছিলো, ‘রসায়নক বাক্যের’ উদাহরণ। কেউ বলেননি যে এটা বাংলার মতোই চকচকে ও তুচ্ছ; শুকনো গাছকে ‘তরুবর’ বলা যায় না, তার প্রসঙ্গে কোনো ‘আভ’ার উল্লেখ হাস্যকর। তথ্যের সঙ্গে ভাষার এখানে শোচনীয় বিসংগতি ঘটেছে। কিন্তু ‘শুষ্কং কাষ্ঠং তিষ্ঠত্যগ্রে’ — এর শব্দযোজনায় ও অনুপ্রাসে তথ্যটির যথাযথ ছবি পাওয়া যায়: ‘কাষ্ঠ’ শব্দ বুঝিয়ে দিচ্ছে গাছটা কতদূর মৃত. নেহাং গুণভাবাপন্ন ‘তিষ্ঠতি’ ক্রিয়াপদেও রুদ্ধতা প্রতিফলিত। এটা কবিতা কিনা জানি না, কিন্তু এর সফলতার প্রমাণ এই যে ‘শুষ্কং-কাষ্ঠং’ আমাদের জীবিত ভাষার অংশ হ'য়ে গেছে। রুচি দূষিত না-হ'লে এই বাক্য নিম্ননীরের দৃষ্টান্ত হ'তে পারতো না।

বাংলাদেশের ঘুম-পাড়ানি ছড়ার একাধিক পাঠ প্রচলিত আছে। যিনি লিখেছিলেন —

ঘুম-পাড়ানি মাসিপিসি মোদের বাড়ি বেবো,
বাটা ভ'রে পান বেবো গাল পুরে খেবো —

তাঁর ছিলো র্যাশনাল বা ন্যায়সম্মত মন, নিদ্রাদেবীকে তিনি খারণা করেছেন একজন মাননীয় প্রতিবেশিনী-রূপে, যাকে পান খাইয়ে খুশি করলে শিশুর নিদ্রারূপ বরলাভ সম্ভব হবে। এই কার্য-কারণ সম্বন্ধস্থাপনেই বোঝা যায় যে এর রচয়িত্রী সুগৃহিণী ও সুমাতা, কিন্তু কবি নন, বডোজোর পণ্ডকার।
কিন্তু —

ঘুম-পাড়ানি মাসিপিসি মোদের বাড়ি এসো,
খাট নেই, পালঙ্ক নেই, চোখ পেতে বোসো —

এই পক্ষে সাংসারিক জ্ঞানের পরিচয় নেই, কিন্তু কবিত্ব আছে। 'চোখ পেতে বোসো' — মাসিপিসি-নায়ী অতিথির কাছে এ-রকম একটা অসম্ভব প্রস্তাব তিনি করতে পারতেন না, যদি-না তাঁর কল্পনার সাহস থাকতো। এই সেই যুক্তিহীনতা, যার সংক্রামে ভাষা হ'য়ে ওঠে ভাবনার দ্বারা অন্তঃসত্ত্বা, কবিতা মুক্তি পায়। কিন্তু কোনো সংস্কৃত কবি কোনো মাতৃহনাকে শিশুর চোখের মতো অপরিসর ও বিপজ্জনক স্থানে বসতে বলতেন কিনা, আমি সে-বিষয়ে যোরতর সন্দিহান।

আজকের দিনে সকলেই স্বীকার করেন যে ভাষা দুই ভাবে কাজ করে : একদিকে সে খবর দেয়, অন্যদিকে সে জাগিয়ে তোলে। তথ্য বা জ্ঞানের জগতে আমরা চাই স্পষ্ট ও সুসংলগ্ন ভাষা, যার আয়তন তার সংবাদের সঙ্গে খাপে-খাপে মিলে যাবে। কিন্তু কবিতার ভাষায় আমরা খুঁজি প্রভাব, যা তার ব্যাকরণ-নির্দিষ্ট 'অর্থ'কে অতিক্রম ক'রে বহুদূরে ছড়িয়ে পড়ে, যার বেগে আমাদের মনের অনেক স্বপ্ন, স্মৃতি, চিন্তা ও অনুভবের যেন ঘুম ভেঙে যায়, ধ্বনি থেকে প্রতিধ্বনি, অনবরত প্রবৃত্ত হ'তে থাকে। অলংকারশাস্ত্রে — বিশেষত 'ধ্বনি'বাদে — তুলনীয় পরিভাষার অভাব নেই; কিন্তু যারা বলেন, কবিতায় ভাষা কী-ভাবে কাজ করে সে-বিষয়ে আধুনিক ধারণা পূর্বাভাস সেখানে পাওয়া যায়, তাঁদের কথায় আমার মন কোনো-মতেই সায় দেয় না। তাদের দিক থেকে ধ্বনিবাদীরা বহুদূর অগ্রসর হয়েছিলেন, কিন্তু শেষ পর্যন্ত নৈরাস্যিক অভ্যাস কাটাতে পারেননি। পারেননি, তার কারণ তাঁদের সামনে উপযোগী উদাহরণ ছিলো না, রোমান্টিক মানস বৈষ্ণব কবিদের আগে জন্ম নেয়নি, সমগ্র ব্রাহ্মণ্য সংস্কৃতি এক আচারনিষ্ঠ, অনুষ্ঠানধর্মী, জাতিভেদবিভক্ত কঠিন কৌলীণ্যের ভূর্গে বাস করেছে। আমরা তাই অথাক হ'তে পারি না, যখন বামন বলেন — 'কাব্যং গ্রাহ্যং অলংকার্যং' বা 'সৌন্দর্যং অলংকারম্' — আমরা শুধু হুঃখিত হ'তে পারি।

ভামরু, যিনি ঐতিহাসিকের পরিচিত প্রথম আলংকারিক, তিনি স্রষ্টাবোক্তিকে বাতিল ক'রে দিয়েছিলেন এই ব'লে যে তা শুধু খবর দিতে পারে, আর-কিছু পারে না। তাঁর মতে বক্রোক্তি ও অতিশয়োক্তি নিয়েই কবিতার বাণিজ্য। ব্যঙ্গ্যার্থ বিষয়েও বলা হয়েছে যে হয় সেটি কবিতার একমাত্র অর্থ হবে, নয়তো বাচ্যার্থের চেয়ে তার উৎকৃষ্ট হওয়া চাই। আবার, ব্যঙ্গ্যার্থ থেকেও 'ধ্বনি' বা রসের ব্যঞ্জনাতে আলাদা করা হ'লো।

এই শ্লোক মতই আমাদের পক্ষে সবচেয়ে আকর্ষণযোগ্য, কিন্তু ‘ধ্বনি’র বিখ্যাত উদাহরণ ‘লীলাকমলপত্রাণি গণয়ামাস পার্বতী’ — এতে আমরা দেখতে পাই, মগ্ন কবিতাব নমুনা নয়, এক চারু ও সুকুমার বক্তোক্তি, যা তার হৃন্দোবদ্ধতার গুণে উদ্ধৃতিযোগ্য হয়েছে। তেমনি, আমরা যখন ভামহ বা বামনের বিরোধী পক্ষের মত শুনে পাই যে অলংকার থাকলেই কবিতা হয় না আর তা না-থাকলেও কবিতা হ’তে পারে, তখন এই তত্ত্বে আমরা উৎসাহ বোধ করি, কিন্তু দৃষ্টান্ত দেখলে নিরাশ না-হ’য়ে পারি না। ‘মধু ঘিরেফঃ কুম্ভমৈকপাত্রে...’ ‘কুমারসম্ভবে’র এই বিখ্যাত শ্লোকটিকে আমরা নিশ্চয়ই ছন্দগ্রাহী বা মনোরম বলবো, কিন্তু তার বেশি বলবো না; এটি স্বভাবোক্তি হ’তে পারে, কিন্তু এর অস্তিত্ব বর্ণনামাত্র, যার আড়ালে অন্য কিছু নেই, আর যার চিহ্নসমূহ বর্ণিত বিষয়েরই তথ্য থেকে সংগৃহীত। ‘নৃত্যনাট্য চিত্রাঙ্গদা’র একটি গান

শুনি কণে-কণে মনে-মনে
অন্তল জলের আহ্বান।
মন বস না, রর না, রর না ঘরে,
চঞ্চল প্রাণ।

এরও বিষয় বসন্ত, বা যৌবন, বা কামোন্মাদনা, কিন্তু এতে ‘বর্ণনা’ নেই : বসন্ত, যৌবন বা তার সম্পৃক্ত কোনো তথ্য উল্লিখিত হয়নি, কিন্তু যৌবনের বেগ অনেক বেশি তীব্রতার সঙ্গে সঞ্চালিত হয়েছে। এখানে বিষয়ান্তরেব বাস্তবতা যে-ভাবে পাওয়া যাচ্ছে, ব্যঙ্গার্থ বা ধ্বনির ব্যাখ্যাতাদের তা ধারণার মধ্যে ছিলো না।

আলংকারিকদের মধ্যে মতভেদ প্রচুর, কিন্তু তাঁদের প্রশংসিত শ্লোক-সমূহে আমরা দেখতে পাই হয় কোনো অলংকার নয় ব্যঙ্গার্থ, নয় কোনো বর্ণনার বিস্তার। এদিকে আধুনিক কালে এমন অনেক পঙ্ক্তি বা কবিতা আমরা জেনেছি, যা নিতান্তই নিরলংকার, সরল একটি স্বভাবোক্তি মাত্র, এবং যেখানে ব্যঙ্গার্থই অনন্ত, পরম ও মহাশক্তিমান। এর অনেক উদাহরণ মনে পড়ছে, কিন্তু আমি আপাতত বৈদেশিক উদ্ধৃতি থেকে বিরত হলাম।

ফুল বলে যশু আমি মাটিব পবে।

কী ফুল ঝবিল বিপুল অন্ধকাবে !

তোরা কেউ পারবি নে গো / পারবি নে ফুল ফোটাতে।

তিনটি পঙক্তিতেই ফুলের উল্লেখ আছে, 'ফুল' থেকে অন্য কোনো আভিধানিক অর্থ কিছুতেই বের করা যাবে না, তার সরল অর্থ বাতিল হচ্ছে না কোনোখানেই, অথচ এক পঙক্তি থেকে অন্যটিতে পৌঁছানোমাত্র আমরা অনুভব করি যে শব্দটির ঈজিত বদলে-বদলে যাচ্ছে : কখনো তাতে মরতের ভাব পাচ্ছি, কখনো বার্থতার, কখনো বা সৌন্দর্যের। অর্থাৎ, কবিতার এই আধুনিক নমুনায় কোনো ব্যঙ্গ্যার্থ বা অলংকার নেই, কিন্তু আছে একটি দূরস্পর্শী ও বিস্তীর্ণমাত্র প্রভাব। এই ইজিতের বিচ্ছুরণ, যাকে বিভিন্ন পাঠক (বা একই পাঠক বিভিন্ন সময়ে) ভিন্ন-ভিন্ন ভাবনায় রঞ্জিত ক'রে দেখবেন, কবিতার কাছে এটাই আমাদের প্রধান প্রার্থনা। সম্ভবত অলংকারবাদারা এদের মধ্যেও কোনো-না-কোনো 'অলংকার' আবিষ্কার করতেন (সুস্মৃতি-সুস্ম সংজ্ঞারচনার ক্ষমতা তাঁদের অসীম ছিলো), কিন্তু যে-তত্ত্ব অলংকার-হীন কবিতার অস্তিত্ব স্বীকার করে না, তা 'দিশাবাস্তমিদং সর্বম্' বিষয়ে নিঃসাড় ও নারব থাকতে বাধ্য। আর সংস্কৃত কাব্যসাহিত্যে এই কৃশ, নগ্ন ও একান্ত বাণীর তুলনা কোথায় ?

তত্ত্বের পরিচয় তার প্রয়োগে। ববীজ্ঞনাথের 'ফুল' বা 'পথ' বা 'প্রদীপ' — আমরা এদের বলতে পারি চিত্রকল্প (বা হয়তো প্রতীক), এবং এই দুই আধুনিক পরিভাষার সঙ্গে কোনো-কোনো অলংকারসূত্রের সাদৃশ্য অনুমান করা অসম্ভব নয়। কিন্তু ব্যবহারগত পরীক্ষা করলেই নির্ভুলভাবে প্রভেদ ধরা পড়ে। 'চিত্রকল্প' ও 'প্রতীক'র ব্যাখ্যা যা-ই হোক না, কার্যত তাদের এক দিকে থাকে চিত্ররচনা আর অন্য দিকে এক গভীর রহস্য যাতে জাল ফেলে আমরা তুলে আনতে পারি হয়তো শূন্যতা, হয়তো এক মুঠো শামুক, হয়তো কখনো মুকো বা আশ্চর্য উদ্ভিদ, আর কখনো যার স্তরে-স্তরে ডুবে গিয়ে বহু রত্ন উদ্ধার ক'রে আনি। কিন্তু রহস্য — বা যে-কোনো প্রকার অস্পষ্টতা — সংস্কৃত কবিতার ধর্মবিরোধী ; তার 'লক্ষণা' ও ব্যঙ্গ্যার্থেও নিশ্চয়তা চাই। একই শ্লোকের একাধিক অর্থ আদৃত হ'তো, কিন্তু এই গুণের উদাহরণস্বরূপ অনেক সময় যা উদ্ধৃত হয়েছে তা শুধু কথা নিয়ে খেলা, যমক বা শ্লেষের চাতুর্য।

প্রসঙ্গঃ কান্তিহারিণ্যা নামান্নেববিচক্ষণাঃ। ভবন্তি কস্তচিং পুণৈর্মুখৈ বাচো গৃহে ত্রিযঃ ॥

মুখে বাক্ ও গৃহে স্ত্রী কোন শর্তে পুণ্যমণ্ডিত হয়, একই শ্লোকের মধ্যে তা বলা হচ্ছে। 'প্রসঙ্গ' : 'যার অর্থ নির্মল' অথবা 'যার মেজাজ ভালো' ;

‘কান্তিহারিণী’ : ‘মধুর রসমণ্ডিত’ বা ‘যার কণ্ঠহার মনোহার’ : ‘নানালেশ-বিচক্ষণ’ : নানা লেশ (pun) বা আল্লেষে (আলিঙ্গনে) নিপুণ। প্রত্যেকটি বিশেষণে দুটি ‘ক’য়ে অর্থ পোরা আছে, কিন্তু দ্বিতীয়টি বের করামাত্র সমস্তটাই ফুরিয়ে গেলো — তার বেশি আর-কিছু নেই।

আমি জানি, অনামা লেখকের এই রচনা সংস্কৃত কবিতার প্রতিভূ নয় : যদি চন্দ্রাবদ্ধ রচনামাত্রই কবিতার নাম দাবি করতে পারে তাহ’লেও এটি জাতে ছোটো থেকে যাবে, এবং আলংকারিকদের মধ্যেও অন্তত ক্ষনিবাদীরা এর নিকুটতা স্বীকার করতেন। যদি এটি সংস্কৃত সাহিত্যে আকস্মিক হ’তো তাহ’লে এটি উল্লেখ্য হ’তো না। কিন্তু এর সধর্মী রচনা সুভাষিতাবলিতে অপরিপূর্ণ এবং মহাকবিরাও শব্দবাসনের মোহ থেকে মুক্ত নন। এর বীজ লক্ষ করা যায় এমনকি বাঙ্গালীকিতেই, যাকে আপাতদৃষ্টিতে মনে হয় প্রকৃতির হুলাল, যার বর্ণনার স্বাভাবিকতার উল্লেখ আমি পূর্বে করেছিলাম। কিন্তু আমার প্রশংসিত সেই শরৎবর্ণনারই একটি শ্লোকে আমরা ভঙ্গির প্রাধান্য দেখি :

চঞ্চলকরস্পর্শার্থোন্মীলিততাবকা। অহো রাগবতী সন্ধ্যা জহাতু স্বয়মম্বরং ॥

এখানেও এক টিলে দুই পাখি মরেছে — ‘চন্দ্রকর’ : চাঁদের কিরণ বা হাত ; ‘তারকা’ : আকাশের বা চোখের তারা ; ‘রাগবতী’ : অন্তরাগবতী বা অমুরাগবতী ; ‘অম্বর’ : আকাশ বা বসন। ‘সন্ধ্যা, চাঁদের আলোয় হুট হ’য়ে তারা ফুটিয়ে তুলেছে, এখন সে নিজেই আকাশ ছেড়ে চ’লে যাক’ — এই সরল অর্থের সংলগ্ন হ’য়ে আছে নায়িকারূপিণী সন্ধ্যার ছবি, চাঁদের চতুষ্পর্শে যার চোখ পুলকে উন্মীল, এবং এখন যে নিজেই বসন ত্যাগ করতে প্রস্তুত। এই যুগ্মচিত্তের রমণীয়তা আমরা মানতে বাধ্য, তবু এই স্নেহ স্নগদকাল পরেই ভেঙে যায়, যখন দেখি দুয়ের মধ্যে কোনো পারস্পরিক সঙ্গন্ধ নেই, তাদের জুড়ে দেয়া হয়েছে শুধু বাস্তবিক কৌশলে, একটি অপরটিকে কিছু দান করছে না, দুই অপরচিত্তের মতো দূরে-দূরে দাঁড়িয়ে আছে। এই ধরনের শ্লোক রচনা না-করলে বাঙ্গালীকির কোনো ক্ষতি ছিলো না, কিন্তু সংস্কৃত ভাষা, তার সন্ধি সমাস প্রতিশব্দ নিয়ে, এই দিকে বিরাট কঁাদ পেতে রেখেছে।

তবু, বাঙ্গালীকি নিজে অন্তত জানতেন না যে ‘রাগবতী সন্ধ্যা’র তিনি ‘সমাসোক্তি অলংকার’ ব্যবহার করেছেন, আর ‘বাচ্যার্থ’ ও ‘ব্যঙ্গ্যার্থে’রও তিনি নাম শোনে ননি ব’লে ধ’রে নেয়া যায়। কিন্তু একই কথা কালিদাস

বিষয়ে বলা যায় কি ? তিনি যে ভামহর পূর্ববর্তী এ-বিষয়ে ঐতিহাসিকেরা একমত ; কোনো লুপ্ত, প্রাচীনতর অলংকারশাস্ত্র তাঁর কালে চলিত ছিলো কিনা, সে-বিষয়ে জল্পনা ক'রে লাভ নেই। কিন্তু তাঁর গ্রন্থাবলী আমাদের আছে, আর আছে এই সাধারণ জ্ঞান যে ব্যাকরণ যেমন ভাষার, তেমনি কবিতার অনুগামী রসতত্ত্ব। উদাহরণ জ'মে না-উঠলে ব্যাখ্যার কোনো প্রয়োজন ঘটে না। এ-কথাও সত্য যে দ্বাদশ শতকের মল্লিনাথ কালিদাসের কাব্যে যত বিচিত্র অলংকার খুঁজে পেয়েছেন তার অনেকগুলোই আমাদের মনে হয় কবিতার সাধারণ ভাষা, যা তার প্রকাশের পক্ষেই প্রয়োজন। কিন্তু তবু কালিদাসের উপর 'আকাদেমিকতা'র সন্দেহপাত অনিবার্য ; তাঁর রচনা পড়ামাত্র বোঝা যায় যে বাল্মীকির তুলনায়, এমনকি অশ্বঘোষের তুলনায় তিনি অনেক বেশি আত্মগচেতন, বিদগ্ধ, এবং কলাকৌশলী। 'মেঘদূত'ের ব্যাখ্যা দিতে গিয়ে মল্লিনাথ যত অভিধান ও শাস্ত্রগ্রন্থের উল্লেখ করেছেন, তার সবই কালিদাসের পরবর্তী ব'লে ধ'রে নেবার কারণ নেই ; যদি তার কিয়দংশের সঙ্গেও তাঁর পরিচয় ঘটে থাকে, তাহ'লে তাঁকে আলংকারিকের ভাষায় 'শাস্ত্রকবি' ব'লে মানতে হয়। অর্থাৎ শাস্ত্রের সঙ্গে তাঁর সম্বন্ধ দু-মুখো ; যেমন আলংকারিকেরা সম্ভবত তাঁরই কাব্য থেকে তাঁদের কোনো-কোনো ধারণা আহরণ করেছিলেন, তেমনি তিনিও মাঝে-মাঝে শ্লোক লিখেছিলেন কোনো নীতি বা কামশাস্ত্রের আক্ষরিক অনুসরণে।

হ'তে পারে, সংস্কৃত সাহিত্যের ইতিহাস এখনো নিশ্চিত নয়, কিন্তু নিশ্চিত হ'লেও আমি শুধু কালক্রমের উপর নির্ভর ক'রে কিছু বলতে চাই না। রচনার মধ্যে যা পাওয়া যায়, আমার আলোচনার পক্ষে তারই সাক্ষ্য জরুরি। অলংকার বিষয়ে বিভিন্ন যুগের বিভিন্ন উক্তি পাশাপাশি চিন্তা করলেই বোঝা যাবে, কবিতা বিষয়ে আধুনিক ধারণা কত ভিন্ন। মনস্তত্ত্বের হিশেবে, কবিতা ও বনিতাকে আমরা সংযুক্তভাবে দেখতে পারি ; বললে ভুল হয় না যে প্রথমটির বিষয়ে কবির যা আদর্শ, তা-ই দ্বিতীয়টিতে প্রতিফলিত হ'য়ে থাকে। এখন কালিদাস সর্বান্তঃকরণে অলংকারে বিশ্বাসী ; তাঁর কাব্যের মেয়েরা দেখতে কেমন তা তিনি জানাতেও পারেন নাও জানাতে পারেন, কিন্তু বসনভূষণের উল্লেখ করতে কখনো ভোলেন না। 'মেঘদূত'ে বন্ধনারীদেয় তিনি যে পুষ্পাভরণে সাজিয়েছেন সেটাও তাঁর উচ্চতর বৈদগ্ধ্যেরই প্রমাণ দেয়। অলংকার সোনা ও মণিরত্নের প্রাচুর্য এত বিপুল যে তার মেয়েদের

মোহিনী ক'রে দেখাতে হ'লে ফুলের গহনাই পরানো দরকার — যে-সব ফুল, ছয় ঋতুর সংকলন ব'লে, আমরা কখনো একসঙ্গে দেখবো না।

হস্তে লীলাকমলমলকে বালকুন্দানুবিক্রং
নীতা লোমপ্রসবরজসা পাণ্ডুতামাননে শ্রীঃ।
চূড়াপাশে নবকুঙ্কবকং চাক্র কণে শিরীষং
সীমন্তে চ ত্রুত্পগমজ্জং যত্র নাপং বধুনাম্ ॥

এই শ্লোক শ্রুতিমোহন ও দৃষ্টিনন্দন, এবং সেই কারণেই মনোমুগ্ধকর। কিন্তু এতে যা বলা আছে তা সবই প্রত্যাশিত ও সম্ভবপর, বিস্ময়ের আঘাত নেই এতে, নেই মূর্ত ও অমূর্তের মধ্যে কোনো সম্বন্ধস্থাপন, যার ফলে কবিতা শুধু অধিকৃত হবার বিষয় থাকে না আর, আবিস্কৃত হবার দাবি জানায়।

তোমায় সাজাব যতনে কুশমে বতনে
কয়েরে কঙ্কণে কুসুমে চন্দনে।
কুন্তলে বেষ্টিত ফলজালিকা,
কণ্ঠে দোলাইব মুক্তামালিকা,
সীমন্তে সিন্ধব অকণ বিন্দুব —
চবণ বগ্নিব অলঙ্ক-অঙ্গন।

এই পর্যন্ত কালিদাস লিখতে পারতেন, যোগ করতে পারতেন আরো কয়েকটি ললিত উপকরণ, কিন্তু তাঁর রচনার সেখানেই সমাপ্তি ঘটতো, যা দৃশ্য ও স্পৃশ্য বস্তু নয় তার দ্বারা সখীকে সাজাবার কল্পনা কখনোই তাঁর মনে আসতো না। 'সখীরে সাজাব সখার প্রেমে / অলঙ্কা প্রাণের অমূল্য হেমে' — এই সব কথা, যা না-থাকলে বাংলায় এটিকে কবিতা ব'লেই ভাবতাম না আমরা, কালিদাসে তার অভাসমাত্র নেই। 'বদসি যদি কিঞ্চিদপি দন্তরুচিকৌমুদী / হরতি দরতিমিরমতিধোরম্' — এই অতিশয়োক্তিতে যা পাওয়া গেলো তা নাগরযোগ্য চাটুকারিতা মাত্র, কিন্তু সত্যিকার প্রেমিকের স্বর আমরা শুনতে পেলাম, যখন, আদিরসের মরচে-পড়া মুখস্থ-করা বুলির মধ্যে, কৃষ্ণ হঠাৎ ব'লে উঠলেন, 'তুমিই মম ভূষণম্'।

তুমিই মম ভূষণং তুমিই মম জীবনং তুমিই মম ভবজলধিরত্নম্ —

সারা 'গীতগোবিন্দে' এই একবারই ভাষা হ'য়ে উঠলো কবিতার দ্বারা আক্রান্ত — আক্রান্ত, উন্নত ও রূপান্তরিত, যেন এক ঝাপটে চ'লে গেলো যুক্তিনির্ভর কার্পণ্য ছাড়িয়ে মুক্তির দিকে। 'তুমিই আমার ভূষণ' — এই একটি কথাই ব'লে দিচ্ছে যে জয়দেব এক সন্ধিখলে দাঁড়িয়ে আছেন : ভারতীয়

সাহিত্যে প্রাচীনের অন্তরাগ তিনি, এবং আধুনিকের পূর্বরাগ। কবিতা যখন সংস্কৃতির বিধিবদ্ধতা থেকে একবার বেয়োতে পারলো, তখনই তার মধ্যে জেগে উঠলো অপূর্বতা ও আবিষ্কারধর্ম, মানুষের প্রত্যাশার যা অতীত, জাগতিক সম্ভাবনার যা বহির্ভূত, সেই অনির্বচনীয়কে বাঁধতে গিয়ে ভাষা সব লজ্জা ভয় ত্যাগ করলো।

আমাব অঙ্গের কঁচুলি কৃষ্ণকবান্দুলি, করের ভূষণ সেবা,

আর কটির অলংকার কৃষ্ণচন্দ্রহার, সে-ভূষা বুঝিবে কেবা ?

কে বুঝবে ? কালিদাস নিশ্চয়ই বুঝতেন না, তিনি এটাকে দেখতেন তাঁর চেনা কাব্যাদর্শের বিরুদ্ধে বর্বরের যুদ্ধঘোষণা, সভ্যতার অবক্ষয়ের লক্ষণ। মেঘদূতের যক্ষ ভুলতে পাবে না, আর বাব-বার আমাদের মনে করিয়ে দেয়, যে তার বিরহিণী প্রিয়া সব ভূষণ ত্যাগ করেছে, এত বড়ো দুঃখের মধ্যেও এ-কন্ঠ তার কম নয়। বিস্ময় মেঘ যেন ভুল না বোঝে, যদিও বিরহদশার তার পত্নী এমন 'অলংকার', স্বভাবত সে অতিকণবতী, 'তদ্বা শ্রামা শিখরিদশনা' ইত্যাদি। এই শ্লোক অঙ্গে-অঙ্গে যে-তিলোত্তমাকে রচনা কবেছে, আমরা সেই প্রতিমাকে দূর থেকে মুগ্ধ হ'য়ে দেখি, কিন্তু —

সেদিন বাঁতাসে ছিল ভূমি জ্ঞানো —

আমারি মনেব প্রলাপ জ্ঞানো

আকাশে আকাশে আছিল ছড়ান

তোমাব হাসিব তুলনা।

এটি পড়ামাত্র, একই মুহূর্তে এবং বিনা চেষ্টায়, নাট্যিকার মায়াময় রূপ ও বক্তার বিরহবেদনা আমাদের অন্তঃপ্রবিষ্ট হয়, আমরা হ'য়ে উঠি কবির অভিজ্ঞতার অংশভাগী, তাঁর সঙ্গে একীভূত। অঙ্গ-প্রত্যঙ্গের বর্ণনার বদলে এখানে যা আছে তাকে বলতে পারি ভাবনা — সব বস্তু ও তথ্যের আড়ালে নিত্য যা বিরাজমান, যার সংক্রাম থেকে মানুষের মন জড় প্রকৃতিকেও মুক্তি দেয় না। কবিতা যখন এখানে পৌঁছয় কবি তখনই বলতে পারেন — না-ব'লে তখন উপায় থাকে না — 'আমার এ-গান ছেড়েছে তার সকল অলংকার'।

এক ঋদ্ধ, বিধিবদ্ধ জগৎ; পরিচ্ছন্ন, সুশৃঙ্খল, প্রচলনির্ভর; ভক্তিপ্রধান ও বর্ণনাপ্রধান; সাবধানী ও স্বেচ্ছাসম্পন্ন; সদাশ্রী, সতর্ক, সৌধায়ক;

আচারনিষ্ঠ ও প্রতিমাপূজক ; অমন্ত, শিষ্টাচারী, সামাজিক ও আমাদের পক্ষে সুদূর ; বিস্তারধর্মী, অলংকারমণ্ডিত, শোভমান ; কল্লোলিত, প্রোজ্জ্বল ও নিস্তাপ — এমনি আমাদের মনে হ'তে পারে সংস্কৃত কবিতাকে, তার মধ্যে প্রথম যখন প্রবেশের চেষ্টা করি। কবিতার আত্মা বলতে আমরা যা বুঝি, যা যুক্তিহীন ও যুক্তিবিরোধী ; বুদ্ধির শ্রেষ্ঠ ফল ব'লেই বুদ্ধির অতীত, যাকে আর তোল করা যায় না শুধু ধ্যান করা যায়, সেই গুণটি খুঁজে পাই না যেন তার মধ্যে ; যা-কিছু তার দেবার আছে সবই আক্ষরিক, ব্যাকরণিক, নির্ভুল ; বোধগম্য ও বিশ্লেষণযোগ্য। তার প্রসাধন দেখে চোখ ঝলসে যায়, কৃতিত্ব দেখে মুগ্ধ হই আমরা, প্রজ্ঞা করি তার বিভাবতাকে, আর সারাক্ষণ মনে-মনে বলি, 'ভালো — সবই ভালো, কিন্তু কবিতা কোথায় ?' ঐ নিয়মিত পদাবলির মধ্যে 'কবিতা'কে আবিষ্কার করতে সময় লাগে আমাদের, বহু চেষ্টার প্রয়োজন হয়। এবং সে-আবিষ্কার স্বল্পতম শ্রমে যে-কবির মধ্যে সম্ভবপর হয়, তাঁরই নাম কালিদাস ; যে-কাব্যে, তা 'মেঘদূত'। কালিদাস সেই কবি, যিনি প্রমাণ করেছেন হাজার বিধিবিধান মেনে নিয়মও প্রতিভা তার সত্য স্বর শোনাতে পারে ; একটি পরম কৃত্রিম আদর্শের মধ্যে আবদ্ধ থেকেও কবিতা কত ভালো হ'তে পারে, তার নিদর্শন 'মেঘদূত'র মতো বিশ্বাস্যভাবে অল্প কোনো সংস্কৃত কাব্য দিতে পারে না। আজকের দিনের সাধারণ শিক্ষিত পাঠক, নূনতম ব্যাকরণ জেনে, পাণ্ডিত্য বিষয়ে অনাতঙ্কিত অবস্থায়, যে-একমাত্র সংস্কৃত কাব্য আদৃত উপভোগ করতে পারেন সেটি 'মেঘদূত'। ব্যাকরণের চাতুরী তাতে নেই তা নয়, প্রচুর আছে (প্রথম শ্লোকের দুঃসাধ্য অম্বল প্রণিধানযোগ্য), কিন্তু কাব্যগুণ আরো বেশি ক'লে এই বাধ্য পাঠকের উৎসাহ এলিয়ে পড়ে না। 'মেঘদূত'র মন্ত একটি গুণ এই যে তা আকারে ছোটো — অন্তত সংস্কৃত কাব্যের হিসেবে তা-ই — সেটি এক বৈঠকে প'ড়ে ওঠা অসম্ভব নয়, এবং এই ব্যস্ততার যুগেও বার-বার পাঠ করাও সম্ভব। হয়তো এই আপেক্ষিক হ্রস্বতাও একটি কারণ, যে-জন্মে কালিদাসের রচনার মধ্যে শুধু 'মেঘদূত'ই সর্বাঙ্গীণভাবে অনবদ্য — এবং সমগ্র সংস্কৃত সাহিত্যেই গঠনশিল্পে তুলনাহীন।

তার বিষয়ে কিছু প্রায় জানি না আমরা। আধুনিক কোনো-কোনো পণ্ডিত দেখাতে চেয়েছেন তাঁর জীবৎকাল খ্রিষ্টপূর্ব দ্বিতীয় শতক, কিন্তু এ-যাবৎ আমরা যা জেনেছি তারই সপক্ষে প্রমাণ এখনো প্রচুরতর ব'লে মনে

হয়। সন্দেহ করা যায় না, হিন্দু সভ্যতার কোনো উজ্জলতম মুহূর্তে তিনি বেঁচে ছিলেন ও লিখেছিলেন, এবং ভারত-ইতিহাসের কোন যুগ গুপ্ত যুগের চেয়ে উজ্জলতর? সেই কাল, যখন ভারতে বৌদ্ধ প্রভাব ও তজ্জনিত বৈদেশিক সংস্রবের অবসান হয়নি, অথচ হিন্দুধর্মের সগৌরব পুনরুত্থান ঘটেছে, কালিদাসের ছত্রে-ছত্রে তারই বিশেষ আবহটিকে আমরা অনুভব করতে পারি। অশ্বঘোষ উপমাংশে হিন্দু দেবদেবীর নাম করেননি তা নয়, কিন্তু কালিদাস, অত্যন্ত বেশি উল্লেখপ্রিয় হ'য়েও, কখনোই কোনো বৌদ্ধ প্রসঙ্গকে স্থান দেননি, এর মধ্যে তাঁর সচেতন অভিপ্রায় দেখলে আমরা হয়তো ভুল করবো না। বুদ্ধপরবর্তী খ্রিষ্টপূর্ব কালে জন্মালে বুদ্ধকে তিনি কি এমনভাবে এড়াতে পারতেন, না এড়াতে চাইতেন? শিবভক্ত তিনি, যে-কোনো সূত্রে শিবের প্রসঙ্গে উপনীত হ'তে সচেষ্ট, আর সেখানে পৌঁছানোমাত্র তাঁর উৎসাহ দীপ্ত হ'য়ে ওঠে; হন্দোবদ্ধ স্নানীয় বাণীতে যেন মহাদেবের অপ্রতিদ্বন্দ্বিতা ঘোষণা করতে চান। 'মেঘদূতে' তিনি বহু দৃশ্যের বর্ণনা লিখেছেন, তার মধ্যে সবচেয়ে সপ্রেম ও সবিস্তার বর্ণনা আছে উজ্জয়িনী ও অলকার; এবং 'মেঘদূতে'র যে-সব শ্লোক আমরা ভূপ্তিহীনভাবে আরম্ভি ক'রে থাকি, তার অনেকগুলো ঐ দুই অংশের মধ্যেই পাওয়া যাবে। দুই স্থলেরই অধিপতি মহাদেব; অলকার উদ্ভান তাঁর ললাটজ্যোৎস্নায় প্রক্ষালিত, আর উজ্জয়িনীর মন্দিরে তিনি অরণ্যের মতো বাহ তুলে নৃত্য করেন। লক্ষণীয়, অলকা এক কাল্পনিক দেবনিবাস, আর উজ্জয়িনী এক সমকালীন বাস্তব নগর; অথচ দুয়ের সমৃদ্ধি প্রায় একই রকম মনে হয়, তাদের মধ্যে তথ্যগত সাদৃশ্যও ধরা পড়ে। উভয় স্থলই সুন্দরী নারীতে সমাকীর্ণ; উজ্জয়িনীতে তামসী বাজে তারা অভিসারে বেরোয়, আর অলকায় সূর্য উঠলে অভিসারিকাদের গতিবেগচ্যুত ভূষণাদি পথে-পথে দেখতে পাওয়া যায়। স্পষ্টত, উজ্জয়িনীব আদর্শেই কালিদাস তাঁর 'স্বর্গ'টিকে রচনা করেছিলেন। আর উজ্জয়িনীর প্রতি এই বিপুল প্রীতি তাঁর হ'তে পারতো না, যদি না, অতি অগ্রকূল অবস্থায়, রাজ্যের পৃষ্ঠপোষিত হ'য়ে, তিনি কোনো সময়ে সেই নগরে বাস করতেন। উজ্জয়িনীকে গুপ্ত সাম্রাজ্যের অন্তর্ভুক্ত করেন দ্বিতীয় চন্দ্রগুপ্ত, বিজয়াদিত্য উপাধিও তিনি নিয়েছিলেন, আর তাঁর কালে যে চীন থেকে রোম পর্যন্ত ভারতের পার্শ্ব ও মানসবাণিজ্য বিস্তীর্ণ হয়েছিলো, সে-বিষয়েও ঐতিহাসিকেরা নিঃসংশয়। অতএব, যারা বলেন

কালিদাস দ্বিতীয় চন্দ্রগুপ্তের সমকালীন, অর্থাৎ খ্রিষ্টপূর্ববর্তী পঞ্চম শতকের প্রথমার্ধের অধিবাসী, তাঁদের কথা অবিশ্বাস করার কোনো সংগত কারণ পাওয়া যায় না। তাঁর রচনা থেকে দুটি বিষয় নিশ্চিতভাবে জানতে পারি : কাশ্মীর থেকে দক্ষিণসাগর পর্যন্ত ভারতভূমিকে তিনি জানতেন — হয় নিজে ভ্রমণ করে, নয় পর্যটকদের কাহিনী শুনে ; তাঁর ভূগোলে বা উদ্ভিদবিদ্যায় ভুল নেই, এবং প্রবাদমূলক অলীকের অংশ যা আছে তা বহু পরবর্তী য়োরোপীয় মার্কো পোলোর তুলনায় অকিঞ্চিৎকর — মোটের উপর, সমগ্র ভারতের একটি অঞ্চল ও বাস্তব সত্তাকে তিনি উপলব্ধি করেছিলেন। এবং তাঁর কাল ছিলো ঐশ্বর্যে ও সম্ভোগে দ্রুতিময়, ইন্দ্রিয়বিলাসে ভরপুর, ছিলো বিজয়ী, শক্তিশালী, রাষ্ট্র ও ধর্মের ক্ষেত্রে প্রমিতিসম্পন্ন। আরো : ভারত তখনও জগৎ থেকে বিচ্ছিন্ন হ'য়ে পড়েনি, তৎকালীন সমগ্র সভ্য জগতের জীবন্ত ও প্রধান একটি অংশ ছিলো, আর তিনিও নিজেকে অনুভব করেছিলেন এক রহং, বিচিত্র ও চঞ্চল বিশ্বের অধিবাসী ব'লে। সেই কাল, যখন ভারতের চিত্তেব শক্তি নানা দিকে পূর্ণতেজে সক্রিয়, তার মধ্যেও অবক্ষয়ের কোনো বীজাণু প্রহ্লদ ছিলো কিনা, যার পরিণাম তিনি 'রঘুবংশ'ের শেষ সর্গে বর্ণনা করেছেন, এই প্রশ্ন আমি উত্থাপন মাত্র কবিতা পারি, উত্তর দেবার চেষ্টা আমার সাধ্যাতীত।

কালিদাসের মধ্যে ঐতিহ্যবোধ প্রবল : কোনো কোনো আধুনিক কবি নিজেকে যেমন নৃহন ও অপূর্ব ব'লে ধারণা করেন ('না জানি কেন রে এত দিন পরে / ভাগিয়া উঠিল প্রাণ' ; 'কেউ যাহা জানে নাই, কোনো এক বাণী — / আমি ব'হে আনি') ; তেমনি, এই রোমাটিক মানসের বিপরীত মেরুতে, তিনি নিজেকে জানেন এক দার্ব কবিবংশের উত্তরাধিকারী ব'লে, আর তাঁর রচনার মধ্যে দেখতে পান স্ববিন্যাসের প্রথম উত্তোলন নয় — মহত্তর পূর্বাক্ষরমূহের বিনয়বদ্ধ অনুগমন। 'রঘুবংশ'ের সূচনায় এই কথাটা খুব স্পষ্ট করে বলা আছে। যে-সব পূর্বসূরীদের তিনি সেখানে নমস্কার জানিয়েছেন, তাঁদের অনেকেরই নামস্বদ্ধ লুপ্ত হ'য়ে গেছে, আর কারো-কারো নামমাত্র কালশ্রেণিতে ভাসমান ; তাঁর নিকটতর উত্তমর্গ কারা ছিলেন, এই অতিশয় কৌতূহলোদ্দীপক প্রশ্নের উত্তরে ঐতিহাসিকের বেশি কিছু বলার নেই। মনিয়র-উইলিয়মস লিখেছেন, পৃথিবীর প্রাচীন ভাষাগুলির মধ্যে সংস্কৃতে গ্রন্থসংখ্যা বিপুলতম ; কিন্তু এও নিশ্চিত যে বহু গ্রন্থ লুপ্ত

হ'য়ে গেছে, নয়তো কালিদাসের পূর্বে অশ্বঘোষ ও ভাস ছাড়া আর-কোনো প্রধান কাব্য-রচয়িতার অস্তিত্ব নেই কেন? স্বথেন্দ্র ও কালিদাসের মধ্যে ব্যবধান দু-হাজার বছরের; এমন হ'তেই পারে না যে এই দীর্ঘ কাল — যাতে অনাগ্র বেদ, উপনিষৎসমূহ, মনুসংহিতা, মহাভারত, রামায়ণ ও বিবিধ শাস্ত্র ও পুরাণগ্রন্থ উদ্ভূত হয়েছিলো — তার মধ্যে বহু কবির বহু কাব্যও রচিত হয়নি, যে-সব কাব্য কালিদাসের বিদ্যালয়ের কাজ করেছে, এবং যে-সব কবিকে স্মরণ ক'রে তিনি 'রঘুবংশ'র বিখ্যাত শ্লোকটি রচনা করেন। কিন্তু তাঁদের মধ্যে আমাদের কাল পর্যন্ত পৌঁছতে পেরেছেন মাত্রই দু-তিন জন। আমাদের জানা গ্রন্থের মধ্যে কালিদাসের 'উৎস' বলা যায় বাৎস্যায়নের 'কামসূত্র'কে*, 'কুমারসম্ভব' ও 'রঘুবংশ' বর্ণিত পদ্মমুখা পুরস্কীরা প্রমাণ করে যে অশ্বঘোষের 'বৃদ্ধচরিত'ও তিনি ব্যবহার করেছেন। আশ্চর্যের বিষয়, মহাভারতের কাছে তাঁর প্রত্যক্ষ ঋণ অতাল্প (কোনো-কোনো পণ্ডিতের মতে তাঁর 'শকুন্তলা'র উৎস 'পদ্মপুরাণ', মহাভারত নয়), কিন্তু সবচেয়ে ব্যাপক-ভাবে যে-গ্রন্থের তিনি অধর্মণ, সেটি বাল্মীকি-রামায়ণ। বাল্মীকি থেকেই উৎসারিত হয়েছে আদিরস ও করুণরস — সমগ্র সংস্কৃত কাব্যসাহিত্যের দুটি প্রধান সূত্র; সুন্দরকাণ্ডে রাবণের অন্তঃপুরের যে-বর্ণনা আছে তার প্রভাবে সন্ন্যাসা অশ্বঘোষও বিচলিত হয়েছেন; গোড়ামের মহানিষ্ক্রমণকালে আলুলিত সুপ্ত নারীদের বিবরণে তাঁর এমন শিল্পচাতুর্য প্রকাশ পেয়েছে যে আমরা

— — — — —
 বাৎস্যায়নের জীবৎকাল খ্রিষ্টপূর্ববর্তী তৃতীয় বা চতুর্থ শতক ব'লে অনুমিত হয়, উক্তির প্রবোধস্তম্ভ বাগণী তাঁকে শুণ্ডযুগের প্রারম্ভ, অর্থাৎ চতুর্থ শতকে স্থাপন করে'ছেন, তা হ'লেও তিনি কালিদাসের পূর্বগামী। কিন্তু আমার বক্তব্য শুধু সাল-তারিখের অনুমানের উপর নির্ভর করছে না। হিন্দু সভ্যতার আদিযুগ থেকে রচিতশাস্ত্র প্রচলিত ছিলো; অথবাবেদে বহু যৌন প্রসঙ্গেই উল্লেখ আছে (কী করলে পত্নী বা প্রণয়িনীলাভ হয়, সন্তান-কীটী উপড়ে ফেলা যায়, প্রেমিকাব পরিজনকে নিজেমন্থ রাখা যায়, পতি বা উপপতি একান্তভাবে আসক্ত থাকে, ইত্যাদি), এবং বাৎস্যায়ন নিজেই যৌনবিজ্ঞান বিষয়ক বহু লেখকের নাম করেছেন, যার অন্তর্গত আদিপুত্র ছাড়াও উপনিষদে প্রখ্যাত উদালকপুত্র খেতকেতু, যিনি পিতার কাছে 'ভৃগুমসি'র তত্ত্ব শিখেছিলেন। সে-সব প্রাচীনতম গ্রন্থ লুপ্ত হ'বে যায়, বাৎস্যায়ন তাদের সাবসংকলন ক'বে বিখ্যাত হন; কিন্তু তাঁদের কোনো-কোনোটর সঙ্গে কালিদাসের পরিচয় খুঁটনি, এমন কথা প্রমাণিত হবার সম্ভাবনা নেই। আসল কথা — তাঁর কাব্যসমূহই তা প্রমাণ ক'বে — কালিদাস বিভিন্নশ্লোকে তাঁর মানস-আসবাবের অংশ ক'বে নিয়েছিলেন, তা 'কামসূত্র' প'ড়েই হোক, বা অন্ত কোনো গ্রন্থ প'ড়েই হোক।

বুদ্ধির দ্বারা সেই দেহিনীদের পরিত্যাগ্য ব'লে জানলেও যত্নের মধ্যে মোহিনী ব'লেও অনুভব করি। কালিদাস এই সূত্রটিকে বিচিত্র ও বর্ণিলভাবে নানা গ্রন্থে ব্যবহার করেছেন ; তার উজ্জ্বলতম নিদর্শন উত্তরমেঘের অলকাচিত্র। তেমনি, বিরহব্যথার প্রথম উচ্চারণও বাল্মীকিতে ; কবিতার দিক থেকে রামায়ণের একটি ভীততম মুহূর্ত সেটি, যখন, রাবণকর্তৃক সীতাহরণের পরে, রাম সর্বভূতে সীতার প্রতিক্রম দেখতে লাগলেন। রামের সেই আকুলতা যুগ-যুগ ধরে সংস্কৃত কবিতায় প্রতিফলিত ও পরিবৰ্ধিত হয়েছে ; অশ্বঘোষে রাজপুত্রের বিরহকাতর পূর্ববাসিনীদের শোকদশায়, কালিদাসে রতি-বিলাপে, অজ-বিলাপে, ও যক্ষের বার্তাক্রপী স্বগতোক্তিতে। 'মেঘদূত'র বৈশিষ্ট্য এই যে তাতে মহাকাব্যের লক্ষণ নেই — তার সর্বাঙ্গীণ পাঠযোগ্যতার একটি কারণও তা-ই, অর্থাৎ নব-রসের অবতারণার চেষ্টামাত্র না-ক'রে, কবি এখানে আমাদের পূর্বোক্ত সূত্র দুটিকে বেছে নিয়েছেন। এই কাব্য আদিরস ও করুণরসের এক বহুবর্ণ সন্নিপাতরূপে আমাদের মনে প্রতিভাত হয় ; যেন কামনার তপ্ত রাগ, অশ্রুর আবরণের মধ্য দিয়ে সঞ্চালিত হ'য়ে, ইন্দ্রধনুর সিক্ত সাত রঙে বিচ্ছুরিত হ'লো। এবং এই সমন্বয়সাধনে বাল্মীকির আদর্শ কত কাজে লেগেছে, তার প্রমাণ স্তরে-স্তরে পাওয়া যায়।

ঋণের স্বীকৃতি আছে প্রথমতম শ্লোকটিতেই। বিরহী যক্ষ বাসা বাঁধলো রামগিরিতে, যার অলধারায় সীতা কোনো-এক কালে স্নান করেছিলেন। বলা বাহুল্য, সেটা রাম-সীতার বনবাসের কাল, যখন সীতাহরণ আসন্ন বললে ভুল হয় না। এই একটিমাত্র ইঙ্গিতে কবি জানিয়ে দিলেন তাঁর কাব্যের বিষয়, পাঠককে আমন্ত্রণ জানালেন তুলনার ভাব মনে রাখতে — বিরহী রামের সঙ্গে যক্ষের, অপছন্দ সীতার সঙ্গে বিরহিনী যক্ষপ্রিয়ার তুলনা। রাম হনুমানের মুখে সীতাকে বার্তা পাঠিয়েছিলেন ; যক্ষও কি সে-রকম কিছু পারে না ? এই চিন্তার উদয় হওয়ামাত্র — কিংবা তার আগেই — আবাচের প্রথম দিনে মেঘ দেখা দিলো। আকারে, প্রকারে ও ক্ষমতায়, এই মেঘটিকে সাগরলঙ্ঘনকারী হনুমানের অনুজ ব'লে চিনতে আমাদের দেরি হয় না। উত্তরমেঘের প্রথম শ্লোকেও বাল্মীকির প্রতিফলি আছে, অলকায় দেখতে পাই লঙ্কাপুত্রীর একাধিক লক্ষণ ; যক্ষের উন্নততা দেখে কিকিঙ্কাকাণ্ডের রামকে মনে পড়ে, তার পত্নীকে দেখে লঙ্করাকাণ্ডের সীতাকে। পদে-পদে আমরা তুলনা করতে বাধ্য হই ; আর তুলনার ফলে

আরো স্পষ্টভাবে বুঝতে পারি কালিদাস কোথায় বড়ো, আর কোথায় তাঁর দুর্বলতা*।

বাল্মীকির সঙ্গে বর্ষা ও বিরহের সম্বন্ধ আরো একভাবে আমরা বুঝতে পারি। 'মেঘদূত'র বাইরে কালিদাসের উল্লেখযোগ্য বর্ষাবর্ণনা আছে — 'ঋতুসংহারে' নয়, 'রঘুবংশে' (১৩ : ২৬-৩৩), যেখানে, পুষ্পকরথে সীতাকে নিয়ে ফেরার সময়, মাল্যবান পর্বতের কাছে এসে রামের মনে প'ড়ে গেলো তাঁর বিরহকালীন বর্ষার বেদনা। এই আটটি শ্লোকের মধ্যে 'মেঘদূত'র বহু তথ্য আমরা খুঁজে পাই, উভয় অংশই স্মৃতির আগে রঞ্জিত ও বিরহবাধায় আর্দ্র — প্রভেদ এই যে রাম পুনর্মিলনের পরে প্রেরসীর কাছেই সব বলছেন, আর যন্ধের উক্তির প্রেরণা পুনর্মিলনের আশা। এ-দুয়ের মধ্যে কোনটি আগেকার লেখা তা নিশ্চিতভাবে বোঝা যায় না, কিন্তু এটা আমরা বুঝি যে দুটোই বাস্তবিক থেকে প্রবাহিত।

'মেঘদূত' প'ড়ে প্রতীতি জন্মে যে কালিদাস, রচনায় হাত দেবার আগে, মনে-মনে পুরো কাব্যটির পরিকল্পনা ক'রে নিয়েছিলেন; একেবারে সঠিকভাবে বুঝেছিলেন কী তিনি করতে যাচ্ছেন, কতখানি এই কাব্যের বিস্তার, কী-কী প্রসঙ্গ আসবে তার মধ্যে, আর সে-সব প্রসঙ্গের বিতরণের মাত্রাই বা কেমন হবে। আমরা যে-কাব্যটি পড়ছি তা আরম্ভ বা শেষ করার

* বস্তুত, কিকিছুকালের আটশ-সংখ্যক সর্গটির সঙ্গে (রামের বর্ষাবর্ণনা) পূর্বমেঘের অনুপুঙ্খগত বহু সাদৃশ্য দেখা যায় : আশ্র, জলু, কদম্ব ; হরিণ ময়ূর ও গর্ভাধানহুট বলাকা ; বিষ্ণুর নিজ্রা ; শস্তপূর্ণ পৃথিবী ; মিলনলিপ্সু পথিক-পতিরা ; হস্তী, নদী, পর্বত — সবই ব্যবহার করেছেন বাস্তবিক, এমনকি শ্লোক : ৫৫-তে আবার মাসেরও উল্লেখ আছে। রামও বর্ষাঋতুকে বলেছেন 'সমগ্রবতাং হিতাং', 'কামসন্দীপন' ; তাঁর বর্ণনাতেও হান পেরেছে রমণরত পশুপক্ষী ও হৃদয়মর্দনে খলিত স্বর্গজনাদের মুক্তাহার ; তিনিও দেখছেন প্রকৃতিতে সেই রমণলীলা, যা থেকে বর্তমানে তিনি নিজে বঞ্চিত। কিন্তু সামগ্রিকভাবে রামের চরিত্রে ও রামায়ণকাব্যে এই কল্পনাবিলাস একটু মাত্র মুহূর্ত অবিকার ক'রে আছে, আর 'মেঘদূত' এটাই সর্বস্ব — এবং সেখানেই কালিদাসের মৌলিকতা ও সিদ্ধি। আমরা নিঃসংশয়ে বলতে পারি যে শুধুমাত্র যৌন প্রণয়কে অবলম্বন ক'রে এমন সর্বাঙ্গহীন দীর্ঘ কবিতা পৃথিবীতে আর রচিত হয়নি — ডফু'হবির রমণীর 'শৃঙ্গারশতক'টিও, দটোদ্রু ও নাটকীয়তার অভাবে, শেষ পর্যন্ত ক্লাস্তিকর হ'রে পড়ে — এবং সেটি এক টি কবিতাও নয়।

আমি টীকার অংশে বাস্তবিক-কালিদাসের কয়েকটি তুলনাবিন্দু উল্লেখ করলাম।

পঞ্চম সংস্করণের পৃ. ১

আগে কতবার তিনি নকশা বা খশড়া করেছিলেন, কিছু করেছিলেন কিনা, ভূরিপরিমাণ রচনা থেকে ঐ স্বল্পাধিক একশত শ্লোক কি ছেঁকে তুলেছিলেন, বর্জন করেছিলেন কতখানি, পরিবর্তন, পরিশোধন, পুনর্লিখনের পরিশ্রমে কত তালপাতা ক্ষত-বিক্ষত হয়েছিলো — এই সবই আমাদের অজানা থাকবে চিরকাল। যে-সব পাঠান্তরের উল্লেখ পাওয়া যায় সেগুলি অতিশয় গোণ ও অধিকাংশ ক্ষেত্রে স্পষ্টত বর্জনীয় — তারা লিপিকারপ্রমাদও হতে পারে, হ'তে পারে কোনো পরবর্তী কাব্যাস্ত্র সম্পাদকের 'সংশোধন' — তাদের সাহায্যে কালিদাসের কারখানায় উঁকি দেবার কোনো উপায় নেই। কিন্তু কাব্যটির বিষয়ে অগভীরভাবে চিন্তা করলেও তার মিতাচারে মুগ্ধ হ'তে হয়, সংস্কৃত কাব্যের প্রধান অভিশাপ যে-বাগ্‌বাহুল্য তা থেকে এটি লক্ষণীয়ভাবে মুক্ত; একটি গবিত সক্ষম নোকোর মতো নিটোল ও নিখুঁত এর গড়ন, কোথাও এতটুকু বাহুল্য বা আতিশয্য নেই, সামগ্রিক পরিকল্পনার মধ্যে প্রতিটি অংশ সুষমভাবে বিধৃত হ'য়ে আছে। কাব্যের সূচনামাত্রেরই গতির বেগ লক্ষ করা যায় — নৌকো তার ঘাট থেকে যাত্রা করলো; — প্রথম শ্লোকে যক্ষের বর্তমান (ও প্রাক্তন) অবস্থা জানিয়ে, ক্ষণমাত্র বিলম্ব না-ক'রে, দ্বিতীয় শ্লোকেই মেঘটিকে আবিভূত করা হ'লো; তৃতীয়, চতুর্থ ও পঞ্চম শ্লোকে যথাক্রমে আমরা জানতে পেলাম মেঘ দেখে কী মনে হ'লো যক্ষের, কী ভাবলো সে, কী স্থির করলো। বেদনা, চিন্তা ও সংকল্প, এই তিনটি স্তর মাত্র তিন শ্লোকে প্রকাশ ক'রে ষষ্ঠ শ্লোক থেকেই কবি যক্ষের আবেদন শুরু ক'রে দিলেন — তার সংকল্প ও কার্যের মধ্যে অন্য কোনো প্রসঙ্গ স্থান পেলো না; এবং যক্ষের ভাষণ পূর্বমেঘের এই ষষ্ঠ শ্লোকে আরম্ভ হ'য়ে শেষ হ'লো একেবারে উত্তরমেঘের শেষ শ্লোকে; কবি তাঁর নিজের জবানিতে আর একবারও কথা বললেন না। দীর্ঘ পথ পেরিয়ে, অলকা দেখে, যক্ষপ্রিয়াকে অবলোকন ক'রে, তাকে যক্ষের অভিজ্ঞানসমেত বার্তা শুনিয়ে, মেঘ তার কর্তব্য যখন শেষ করলো, তখন যক্ষ আর তিনটিমাত্র শ্লোকে আবার তার আবেদন জানালো (তার শিল্পগত প্রয়োজন ছিলো), একটি সংহত ও বিষয়সম্মত স্তম্ভিবাচনের সঙ্গে কাব্য সমাপ্ত ও সম্পূর্ণ হ'লো। আমরা অবাক হ'য়ে যাই যে একটি কথা বেশি বলা হ'লো না, খুব লোভনীয় প্রসঙ্গে এসেও কবির বাণী ফেনিল হ'লো না মুহূর্তের জন্য। আমরা অবাক হ'য়ে যাই যে শ্লোকগুলি পরস্পরে সম্পৃক্ত; অর্থাৎ, পরেরটিকে উপভোগ করতে

হ'লে ছাগেরটিকেও ভেদে নিতে হয়, কোনো-কোনো শ্লোক বিচ্ছিন্নভাবে অঙ্গীয় ও উপভোগ্য হ'লেও পুরো কাব্যটির অভিঘাত ধারাবাহিক পাঠ-সাপেক্ষ। কালিদাসের দীর্ঘতম কাব্যসমূহে এই ঐক্য আমরা দেখতে পাই না : সূচনার সঙ্গে সমাপ্তির সংগতি, এবং বিভিন্ন শ্লোকের পাৎস্পর্শনির্ভর স্বরূপ — এগুলো সংস্কৃত কাব্যের সাধারণ লক্ষণ নয়। হরগৌরীর পরিণয়-অনুষ্ঠানেই 'কুমারসম্ভবে'র সীমা টানা যায়*, 'রঘুবংশে'র বিভিন্ন সর্গের ও অংশের মধ্যে সমতা নেই, সব সময় আন্তরিক স্বরূপ ও পাওয়া যায় না — নির্বাচনযোগ্য অংশের গুণেই এই দুই কাব্য আদর্শীয়। কিন্তু 'মেঘদূত'ের কাব্যেদন, তার সমগ্রতায় : যে-সব শ্লোক স্পষ্টত প্রক্ষিপ্ত তাৎপর্য বাদ দিয়ে, তার প্রায় কিছুই আমরা হারাতে রাজি নই, এবং পুরো কাব্যটি থেকে দুটিমাত্র শ্লোক আমরা দেখাতে পারি যেখানে আমাদের উৎসাহ নিস্তেজ হ'য়ে অ'মে — তার মধ্যে একটির বিষয় কাতিক, অন্যটির রস্তিদেব। যে-গুণে 'মেঘদূত' আমাদের অ'ন্তস্ত ধ'রে বাধে আমি তার নাম দিতে চাই গতি ; কাব্যে উক্ত মেঘটিকে যে-অনুকূল বায়ু ধারে ভাসিয়ে নিষে চলেছে, তা আমাদের এই সুন্দর তরঙ্গীটিরও সহায়। মেঘ চলেছে, সঙ্গে-সঙ্গে আমরাও চলেছি : কিন্তু মেঘ মাঝে-মাঝে বিশ্রামের জ্ঞতা থামলেও কাব্যের তরী, ছন্দ্রের ঢেউয়ে স্নানিত ত'তে-ত'তে, হেলে-তুলে এগিয়েই চলে। তার গতি অহর ও সমলয়সম্পন্ন, প্রথম থেকে সে জানে তার গন্তব্য কোথায়, সেখানে পৌঁছবার আগে অন্য কোথাও একবারও ঠেকে যায় না, অ'র পৌঁছনোমাত্র, দ'ডদডাব আর্তনাদ না-তুলে, বিনম্রভাবে থেমে যায়। আমরা তার আরোহী হ'য়ে পথে পথে আলোচনার অবকাশ পাই, কিন্তু ক্রান্তি বা অন্তর্যময়তা সম্ভব হয় না।

সংস্কৃত সমালোচকেরা 'মেঘদূত'কে খণ্ডকাব্য বলেছেন, তাতে তার আকারের পরিচয় আছে, প্রকৃতির নয়। যোরোপীয় পরিভাষার মধ্যে কোনোটির সঙ্গেই এর সঠিক মিল নেই — এই কাব্য ড্রামাটিক নয়, ন্যারেটিভ না লিরিকও একে বলা যাবে না। অথচ এই তিনেরই লক্ষণ এর মধ্যে

। অ'মি অবহিত আছি যে 'কুমারসম্ভবে'র শোচনীয় সমাপ্তির জ্ঞতা কালিদাসকে দানী ক'বা জ্ঞাত্য হ'বে, কেননা নবম থেকে সপ্তদশ পর্যন্ত শেষ নয়টি সর্গ প্রায় নিঃসন্দেহে প্রক্ষিপ্ত। কিন্তু অষ্টম সর্গের একাধিক দুইটি শ্লোক জুড়ে হরগৌরীর শূন্য-বিলাস যে-ভাবে বর্ণিত হয়েছে তাও আভিলষাদোবে রাস্তিকর। — প্রথম সংস্করণের টী।

বিদ্যমান ; কাহিনীর একটি সূত্র আছে, মাঝে-মাঝে (উত্তরমেঘে) লিরিকের আভাস, আর আছে একটি নাটকীয় বিন্যাস, যা কাব্যটিকে নম্য ও বন্ধুর ক'রে তুলেছে ; — নৌকোটী একই ছন্দে চলেছে, কিন্তু ছোটো বা বড়ো চেউয়ের সংঘাতজনিত লয়ের প্রভেদও আমরা অনুভব করি । আমাদের মনে প'ড়ে যায়, সংস্কৃত ভাষায় নাটকেও কালিদাস শ্রেষ্ঠ, আর তাঁর নাট্যাবোধে তাঁর কাব্যসমূহ জীবন্ত । একদিক থেকে বলা যায়, 'মেঘদূত' কোনো আধুনিক উপজ্ঞাসের মতো, যাতে প্লট ব'লে কিছু নেই, কিংবা যেটুকু আছে তার পরিণাম গ্রন্থারম্ভেই ব'লে দিয়ে লেখক আমাদের ধ'রে রাখেন শুধু শিল্পিতার চাতুরীতে ; অথবা এটিকে একটি রসান্বিত ভ্রমণকাহিনী বললেও ভুল হয় না । আবার অন্য দিক থেকে নাটকীয়তাও স্পষ্ট, কেননা এর মূলে আছে একজন বক্তা ও একজন শ্রোতা, এবং সেই মূল ব্যবস্থারই মধ্যে উত্তরমেঘে পাত্রপাত্রীর কিছু বদল হ'লো — কিছুক্ষণ মেঘ বক্তা ও যক্ষপ্রিয়া শ্রোতা, আর তারপর, যবনিকা নেমে আসার পূর্বক্ষেণে, যক্ষ সোজাসুজি তার পত্নীকে তার বার্তা শোনালো, সেটি শেষ হওয়ামাত্র দৃশ্য বদল হ'লো আবার অলকা থেকে রামগিরিতে । এই বৈচিত্র্য — যা যুগপৎ দৃশ্যগত ও ভাবগত — তারই জন্তে কাব্যটি কখনো ক্লান্ত করে না আমাদের । অস্বীকার করার উপায় নেই যে কালিদাস বর্ণনাপ্রধান কবি — যা এ-যুগে আমরা কেউ হ'তে চাই না ; কিন্তু নাটকীয়তার গুণে তাঁর বর্ণনা স্থাবরতার অভিশাপ থেকে রক্ষা পেয়েছে । কবি যখন যক্ষপ্রিয়াকে রঙ্গক্ষেত্রে আনলেন সেই মুহূর্তটি ভেবে দেখা যাক । সংস্কৃত ভাষায় এমন কাব্য আছে যাতে শুধু পার্বতীর স্তনযুগলের বর্ণনায় পঞ্চাশ শ্লোক ব্যয়িত হয়েছে — ভাবতে আতঙ্ক হয় আমাদের ; ও রকম কোনো প্রচেষ্টা কালিদাসের হাত থেকেও আমরা সহ্য করতাম না । যক্ষ-প্রিয়াকে উৎসর্গিত শ্লোকের সংখ্যা সতেরো (উ ৮৫-১০১), আর তার মধ্যে একটি আরোহমান নিবিড়তা আছে ; কবি আমাদের উদ্ভেজনাকে অক্ষত রেখেছেন নান্নিকাকে নানা ভাবে দেখিয়ে — দিনের কাজে, রাত্রির অনিদ্রায় ও নিদ্রায়, ঠিক যেন রঙ্গক্ষেত্রে মুক অভিনয় দেখছি আমরা, মেঘের দিকে সে কেমন ক'রে তাকাবে, কেমন মন দিয়ে স্তনবে তার কথা, সেই শেষ মুহূর্তটি পর্যন্ত কাব্যের গতির সঙ্গে তার সংযোগ অক্ষুণ্ণ । বর্ণনার অন্তরালে এখানে আছে নাটকীয় ক্রিয়া, 'রঘুবংশে'র স্বয়ংবর-সভায় ইন্দুমতীকে যা জীবন্ত করেছে, আর যার অভাবে 'কুমারসম্ভবে' যুবতী পার্বতীর রূপচিহ্নটি অমন নিশ্চাপ ।

প্রথমে মনে হ'তে পারে 'মেঘদূতে' যক্ষের বিরহ একটি অস্থিলামাত্র ; কবির আসল উদ্দেশ্য তাঁর প্রিয় কয়েকটি ভূদৃশ্যের আর তারপর তাঁর ভূয়র্গের চিত্ররচনা। পূর্বমেঘে যে সব নদী, নগর ও পর্বত আমরা পর-পর দেখে যাচ্ছি তারা সকলেই সুন্দর, তবু তারাও সুন্দরতমের ভূমিকায়রূপ কাজ করছে (হরপ্রসাদ শাস্ত্রী বলেছিলেন 'স্বর্গের সিঁড়ি') ; এই পার্থিব সৌন্দর্যের শেষ প্রান্তে আমাদের জন্য অপেক্ষা ক'রে আছে অলকা, এলদোবাদো, সব-পেয়েছির দেশ, এবং এক তিলোত্তমা নারী, কবির মানসপ্রতিমা, যাকে উদ্ঘাটন করার জন্য — আমরা দেখামাত্র বুঝতে পারি — কবি এতক্ষণ ধ'রে আয়োজন করছিলেন। কাব্যটির গডন যেন পিরামিডের মতো, তার পাদদেশে ভৌগোলিক বিবরণ, মধ্যভাগে অলকা, আর তার চূড়ায় অধিষ্ঠিত এক নারীমূর্তি। আর, প্রথম থেকে শেষ পর্যন্ত, এক চিত্রশালা অতিক্রম ক'রে যাই আমরা ; ভারতীয় চিত্রকলায় যা দেখতে পাই না সেই ভূদৃশ্য পর-পর এগিয়ে আসছে ও স'রে যাচ্ছে — কোনো ক্রমশ-উন্মোচিত চৈনিক পট-চিত্রের মতো যেন — তারপর দেখি যক্ষপ্রিয়ার আশিরচরণ পূর্ণ প্রতিকৃতি : বর্ণনা, শুধু বর্ণনার উপর নির্ভর ক'রে এমন স্মরণীয় কাব্য পৃথিবীতে বোধহয় আর লেখা হয়নি। তা-ই মনে হয় আমাদের, প্রথম, তৃতীয় বা পঞ্চম বার কাব্যটি যখন পাঠ করি। মনে হয়, কবির সত্যিকার উৎসাহ যক্ষের বিরহের দিকে নয়, পারিপার্শ্বিক দৃশ্যাবলির দিকে।

যক্ষ তার পত্নীবিরহে সত্যি খুব কাতর হয়েছে, এ-বিষয়ে — কবি যা-ই বলুন — কাব্যের আরম্ভে আমরা ঠিক নিশ্চিত হ'তে পারি না। সে রোগা হ'য়ে গেছে, তার মাথার ঠিক নেই — এ-সবই তথ্য হিসেবে বলা হ'লো আমাদের — কিন্তু তার বাক্য বা ব্যবহারে অপ্রকৃতিস্বতার নামগন্ধ পাই না, বরং পাই একটি বিচক্ষণ, সুবুদ্ধিসম্পন্ন, এমনকি প্রায় হিশেবি মনের পরিচয়, যে-মন কোনো প্রয়োজনীয় ছোটো তথ্য ভোলে না, তথ্যগুলিতে গাণিতিক সাধারণ্য দিতে চায়, এবং যা শিষ্টাচার বিষয়ে অবহিত, আর কিসে নিজের সুবিধে হবে সে-বিষয়েও সর্বদা সচেতন। প্রেমিক বলতে আমরা যা বুঝি, রেনেসাঁস-পরবর্তী য়োরোপীয় সাহিত্য আর আমাদের বৈষ্ণব ও আধুনিকতর কাব্য থেকে এ-বিষয়ে যে-ধারণা আমাদের মনে নিবিষ্ট হ'য়ে আছে, তার সঙ্গে এই যক্ষের কিছুই মিল নেই ; সে পদে-পদে যুক্তি ও প্রথা মেনে চলে, কাণ্ডশ্রম হারায় না, লজ্জিকে ভুল করে না, 'লাখ-লাখ যুগ হিয়ে হিয়ে

বাখলু' তব ছিয়ে জুড়ন না গেল'—এ-রকম একটা অসম্ভব কথা তার পক্ষে বলা অসম্ভব। সে যে মেঘকে বার্তাবহ ক'রে পাঠাতে চাইলো এতে আমরা দেখতে পাই তার কবিস্বভাব, কিন্তু কালিদাসেব কাছে এটাই তার অপ্রকৃতিস্থ-তার লক্ষণ, তাই তিনি তখনই মন্তব্য করেন — 'কামার্তা হি প্রকৃতিকুপণা-শ্চেতনাচেতনেষু।' এই জবাবদিহিটা কবির, আর সেইজন্তেই আমাদের কাছে গ্রাহ্য, — আবেগ বেশি : এই মন্তব্যের মধ্যে যক্ষের অবস্থার কারুণ্যের স্পর্শ পাওয়া গেলো। কিন্তু, আমরা সন্দেহ করি, এই মন্তব্য যক্ষ নিজেও করতে পারতো, কেননা আসলে সে কবির উক্ত বিহ্বলতা থেকে আশাতীত-ভাবে মুক্ত, তার কথা শুনে তাকে আমাদের মনে হয় — প্রেমিক নয়, রাজশারিষদ, উন্মাদ নয়, সংসাবধম্মী। অর্থ ও কাম, এই দুই বর্গে সে সিদ্ধ-পুরুষ, মেঘের উদ্দেশ্যে যে-আবেদন সে উচ্চারণ করছে তাকে রোমিওশোভন প্রলাপেব লেশ নেই, আছে চাটুবাঁকা, নাতিবাঁকা, অশ্রু নয়, প্রলোভন, বিবেচনা, আর পুঞ্জাপুঞ্জ পথনির্দেশ। যক্ষ খুব সুচিন্তিতভাবে ধাপে-ধাপে অগ্রসর হচ্ছে; প্রথমে সে কুড়চি ফুলের অর্ঘ্য সাজিয়ে মেঘকে সম্ভাষণ করলো, তারপর থেকে তার সম্পূর্ণ বক্তৃতাটিতে নিম্নলিখিতভাবে ভাগ করা যায় :

পূর্বমেঘ

- ১। চাটুবাঁকা (শ্লোক ৬। যক্ষের ভাষণেব প্রথম শ্লোক।)
- ২। গজুবোর উল্লেখ (শ্লোক ৭। কোথায় যেতে হবে, যক্ষ তা প্রথমেই জানিয়ে দিলো, তারপর ধীরে-ধীরে পথের বিবরণ দেবে।)
- ৩। প্রলোভন (শ্লোক ৮, ৯, ১১। মেঘকে একেবারে নিষ্কাম কর্ম করতে হবে না, পথে-পথে তার লভ্য বস্তু অনেক আছে : বনিতাদের দৃষ্টি, বলাকার সেবা, রাজহংসের সঙ্গ, ইত্যাদি।)
- ৪। সন্ধিবেচনা (শ্লোক ১৩। শ্লোক ১২-তে মেঘকে বিদায় নিতে বলা হ'লো। কিন্তু মেঘ যেন শ্রান্তির তরঙ্গ না করে, কেননা পথে-পথে তার বিশ্রাম ও জলপানের ব্যবস্থা আছে।)
- ৫। দিক নির্ণয় (শ্লোক ১৪। মেঘকে উত্তর দিকে যেতে হবে।)
- ৬। পথনির্দেশ বা ভৌগোলিক বিবরণ (শ্লোক ১৬ থেকে শেষ পর্যন্ত।)

উত্তরমেঘ

- ৭। অলকার বর্ণনা (শ্লোক ৬৫-৭৭।)
- ৮। যক্ষের ভবন (শ্লোক ৭৮-৮৩। তোরণ, মন্দারবৃক্ষ, সরোবর, প্রমোদশৈল, মাধবীবিতান, ময়ূরদণ্ড, শঙ্খপদ্মের চিত্র — এষ্ট সব লক্ষণ দেখে মেঘ যাতে চিনতে পারে।)
- ৯। যক্ষপ্রিয়া (তার স্বভাবা রূপ : শ্লোক ৮৫।)
- ১০। যক্ষপ্রিয়া (তার বর্তমান বিরহক্লিষ্ট রূপ : শ্লোক ৮৬-১০০।)
- ১১। মেঘের আশ্বঘোষণা (শ্লোক ১০২, ১০৪ ৬ : সে কে, কার দূত হ'য়ে এসেছে, তার প্রেরক কী অবস্থায় আছে, এষ্ট জরুরি খবরগুলো প্রথমেই জানানো হ'লো।)
- ১২। যক্ষের বার্তা (শ্লোক ১০৭-১১৩)
- ১৩। যক্ষের অভিজ্ঞান (শ্লোক ১১৪-১৫।)
- ১৪। পুনশ্চ অনুনয় (শ্লোক ১১৬।)
- ১৫। অস্তিম চাটুবাঁকা ও নাতিবাঁকা (শ্লোক ১১৭)
- ১৬। আশীবচন (শ্লোক ১১৮।)

পূর্বমেঘের যে-অংশকে পৃথনিদেশ নাম দিয়েছি, তার মৰ্য্যোও প্রলোভনের মাত্রা কম নয় ; হয় মেঘ রমণীয় বস্তুসমূহ দেখবে, নয় অন্যেব দ্বারা রমণীয় রূপে দৃষ্ট হবে : শুধু স্থলবাদের কটাক্ষপাতে শ্রীত হবে না সে, শুধু দেবদম্পতির নয়নভোগ্য হবে না, কার্তিকের সেবক হবার সুযোগ পাবে ও স্বয়ং শিবের আরতিকালে পটহের মতো ধ্বনিত হ'য়ে পুণ্যার্জন করবে। গথে গথে অনেক সুকৃতির অবকাশ রয়েছে তার : দাবাঙ্গি নেবানো, ফল পাকানো, কৃষির জল ভূমিকে প্রস্তুত করা, পুষ্পচায়িকাদের মুখে ছায়া ফেলা, নদীকে পূর্ণতাদান, পশুপাখির আনন্দসাধন। অর্থাৎ, তার সামনে যে-সব প্রলোভন ধরা হচ্ছে সেগুলো শুধু ভোগের নয়, সদাচারজনিত পুণ্যফলেরও বটে। (‘আমার অনুনয়ে, নিজেরও লাভহেতু ...’ উ ১০৪।) অন্য দিকেও যক্ষের বিবেচনা প্রথর : মেঘের বিশ্রামের ব্যবস্থা উল্লিখিত আছে পাঁচ বার — আম্রকূট পর্বতে, নীচৈ পর্বতে, উজ্জয়িনীর ভবন-বলভিতে, কনখলের সমীপবর্তী হিমাচলে, ও কৈলাসে, তাছাড়া পৃ ২৩ অনুসারে পঞ্চবর্তী প্রতি পর্বতেই মেঘের কিছু দেরি হবে, এবং তার পুষ্টিসাধন ও বিনোদের জল নির্দিষ্ট হয়েছে —

কিছুটা পুনরুজ্জীবিত আশঙ্কা সত্ত্বেও — আটটি নদী ও জলাশয় : রেবা, বেত্রবতী, নিবিঙ্খা, গম্ভারী, চর্ম্মভী, সরস্বতী, জাহ্নবী ও মানস সরোবর । এই সুবৃষ্টি ও সাবধানতা উত্তরমেঘেও কিছু কম নেই : মেঘ কোন জায়গা থেকে প্রথম যক্ষপ্রিয়াকে দেখবে, কেমন ক’রে তাকাবে, কথা বলার আগে কতক্ষণ অপেক্ষা করবে, কেমন ক’রে মানিনীর খুম ভাঙাবে, কী সন্তোষণ করবে, প্রথম কথাটি কী উচ্চারণ করবে — যক্ষ এই সমস্তই স্পষ্টভাবে নির্দেশ ক’রে দিয়েছে, কোনো-একটি ধাপও টপকে পেরিয়ে যায়নি । সেনাপতির পক্ষে যেমন যুদ্ধের আয়োজন, তেমনি যক্ষের কাছেও এই বার্তাপ্রেরণ গণিতনির্ভর ব্যবস্থাসাপেক্ষ ।

এ কেমন বিরহী, আমরা মনে-মনে প্রশ্ন না-ক’রে পারি না, যে তার লক্ষ্যের প্রতি ভগ্ন হ’য়ে নেই, দূতকে তাড়া না-দিখে যে উল্টে তাকে বার-বার বিরাম নিতে বলে, বলে ঘুরে যেতে, নদীতে পাহাড়ে স্থখভোগ করতে, উজ্জয়িনীতে রাত কাটাতে, কৈলাসে — অলকার অত কাছে এসে ! — নানা প্রমোদে যেতে উঠতে ? আমরা জানি, এই আপত্তি তুললে ‘মেঘদূত’ কাব্যের অস্তিত্বের হেতুটাকেই অস্বীকার করা হয়, কিন্তু এই প্রশ্ন আজকের দিনের পাঠকের মনে জাগতে বাধ্য । আরো : এই বিরহের প্রকৃতি বিষয়েই শেষ পর্যন্ত আমাদের একটি সন্দেহ ঘোচে না । যক্ষের কাছে — এবং হৃৎকের বিষয় কবির কাছেও — নারী ভোগ্য সামগ্র্যমাত্র, ইন্দ্রিয়বিলাসের প্রধান উপাদান ; পত্নী ও উপপত্নীদের দ্বারা পরিহৃত হ’য়ে, গীতধ্বনিত রম্যভবনে মত্তপান ও রত্নসম্ভোগ ভিন্ন অলকাবাসীর আর-কোনো কৃত্য আছে ব’লে আমরা জানতে পারি না ; অতএব যক্ষ যদি কাতর হ’য়ে থাকে, তার একমাত্র কারণ, আমাদের সন্দেহ হয়, সাংবৎসর অনৈচ্ছিক ইন্দ্রিয়দমন । হয়তো, যদি দৈবাৎ রামগিরিতে একটি মনোরম সঙ্গিনী জুটে যেতো, তাহ’লেই এই নির্বাসন সহনীয় হ’তো তার কাছে । কিন্তু আসলে, যক্ষের কাতরতা কবির বর্ণনায় যতটা আছে তার কথায় বা বাবহারে ততটা নেই ; কাব্যটিতে কিছুদূর অগ্রসর হ’লেই আমরা লক্ষ করি যে তার আকুলতা তার নিজের জন্ম নয়, তার পত্নীর জন্ম ; অর্থাৎ, সে নিজে কষ্টে আছে ব’লে তার হৃৎ নয়, স্ত্রী পাছে বিরহহৃৎ প্রাণত্যাগ করে, এই তার আশঙ্কা । ‘তার কাছে আমার খবর নিয়ে যাও, বোলো আমি বেঁচে আছি —’ এর উপরেই বার-বার জোর দিচ্ছে সে ; ‘আমাকে তার খবর এনে দাও,’ এ-কথা, উত্তরমেঘের অস্তিম অংশে (শ্লোক ১১৬), একবারমাত্র উল্লিখিত আছে । নারী অবলা ব’লে

তার প্রতি অধিক সমবেদনা সাধু ব্যক্তির নিশ্চয়ই অনুভব ক'রে থাকেন, কিন্তু নারী যখন স্বীয় প্রেমসী তখন বিরহীর কাছে এতখানি পরোপকারবৃত্তি আশা করা যায় না। এ কেমন প্রেম যা স্বার্থপর নয়, নিজের আবেগ ভাড়া অন্য সব বিষয়ে অন্ধ নয়।

আমরা যাকে প্রেম ব'লে থাকি কাম তার শিকড় তাতে সন্দেহ নেই, যে-কাম, নানা বিচিত্র রূপান্তরের মধ্য দিয়ে, আমাদের দেহে-মনে অনবরত কাজ ক'বে যাচ্ছে। যাতে কামগন্ধ নেই তাকে (অন্তত মানবিক অর্থে) প্রেম ব'লে আমরা মানতে পারি না, কিন্তু এও আমাদের কাছে অগ্রাহ্য যে প্রেম বস্তুটি বিরংসারই নামান্তর। এখানে সংস্কৃত কবিদের সঙ্গে আমাদের একটি মন্ত বাবধান দাঁড়িয়ে গেছে। তাঁদের প্রণয়বিবরণ প'ড়ে আমরা যে সম্পূর্ণ সুখী হ'তে পারি না, তার কারণ যৌনবৃত্তির অকপট উল্লেখ নয়, হার্দা আবেদনের অভাব। মনে পড়ছে ছাত্রবয়সে প্রথম যখন 'শকুন্তলা' পড়ে-ছিলাম, আমি রীতিমতো পীড়িত হয়েছিলাম নায়িকার কামজরের বর্ণনা শুনে; চন্দন, পদ্মপাতা প্রভৃতি দৈহিক প্রলেপের সাহায্যে সেই তাপ প্রশমনের প্রয়াসটাকে পিচ্ছিল ব'লে অনুভব করেছিলাম — আমি তৎকালীন বাংলা সাহিত্যে 'অশ্লীলতা'র উদীয়মান প্রতিভূ। পরবর্তী কালে এই বিকর্ষণের ভাব চেষ্টার দ্বারা কাটিয়ে উঠতে পেরেছি; এখন আমি সংস্কৃত কবিদের দৃষ্টিভঙ্গি বুঝতে পারি; বুঝতে পারি, আমরা যাকে প্রেমে পড়া বলি তাকেই তাঁরা কামজর বলতেন, কিন্তু ও-দুই অবস্থাকে অবিকল এক ব'লে ভাবতে আমি এখনও পারি না। এখনও আমার অবাক লাগে যে কালিদাসের মতো মহাকবি শকুন্তলার প্রত্যাখ্যানের দৃষ্টে, হারেমবিলাসী দুয়ন্তর উদ্দেশে কারো মুখেই কোনো নিষেধ বসালেন না, মহাভারতের তেজস্বিনী শকুন্তলাকে পরিণত করলেন প্রায় বাংলা সিনেমার নিশ্চরিত্র সতীলক্ষ্মীতে†; অবাক লাগে,

* যকের এই মনোভাবের দুঃস্বপ্ন অর্থ হ'তে পারে। হৃৎ সে ঔদার্যবশত নিজের দুঃখের চাইতে স্ত্রীর দুঃখকে বড়ো ক'রে দেখছে, নয় তো স্ত্রীর তুলনায় প্রধান ক'বে ভাবছে নিজেকে — অর্থাৎ, ধ'রে নিচ্ছে যে এই বিরংরেশ তার নিজের চাইতে পত্নীর নগ্ন বেশি ভীত। উভয় অর্থই প্রেমিকবৃত্তির বিরোধী।

† এই উক্তির সংশোধন প্রয়োজন, কেননা সম্প্রতি আমার প্রত্যয় অনুসারে যে 'অভিজ্ঞান-শকুন্তল'-এর উৎস মহাভাবত নয়, পদ্মপুরাণ স্বর্ণখণ্ডের অন্তর্ভূত শকুন্তলা-উপাখ্যান। এ-বিষয়ে সব প্রধান তথ্য বিহারীলাল সরকার-প্রণীত 'শকুন্তলা-রহস্য' পুস্তকে (বলকাতা, বঙ্গাল)

তৎকালীন সমাজে নারী যে-একটিমাত্র কারণে আদৃত ছিলো, তাঁর কবিত্বশক্তি তা অতিক্রম ক'রে অন্ত কোনো সংসর্গে পৌঁছতে পারেনি। গৃহিণী, সচিব, সখী সবই ভালো — কিন্তু নারী যে শয্যাসজ্জিনী ও মাতা, সে-কথাটাই সবচেয়ে জরুরি। জরুরি : তা বাস্তব ব'লে স্বীকার না-ক'রে উপায় নেই। কিন্তু তার সম্পূর্ণ সফলতার শর্তই এই যে উভয়পক্ষে সমান অধিকার থাকবে। গ্রীক

১০০৬) যে-ভাবে সংকলিত আছে তা প্রমাণ বিশেষে পথান্ত। লেখক দেখিয়েছেন যা-কিছু মহাভারতে নেই এবং যা-কিছু নিয়ে কালিদাস তাঁর মল্ল সাজিয়েছেন — সখীস্বর, কণ্ঠশিল্প শারদত ও শার্ঙ্গরস, বৃদ্ধা গৌতমী, দুর্বাসার ভবিষ্যময় অভিশাপ, দুঃখের বিরহদুঃখ ও যুদ্ধযাত্রা, শেষ দৃষ্টে সিংহশাবকের সঙ্গে ক্রীড়মান বালকটি, এবং সেই বিশ্ববিখ্যাত অভিজ্ঞান-অঙ্গুরি ও অঙ্গুবিগ্রাসী মৎস্য ও মৎস্ত-উদ্ধারকারী ধাবন — এমনকি যুগযুগান্তে 'আশ্রমযুগো ন হস্তব্যঃ' উক্তিটি পর্যন্ত — সবই আছে পদ্মপুর্বানোক্ত উপাখ্যানে। অনুপ্রাণিত সাদৃশ্যও অনেক : মহাভারতে পূর্বরাগ-দৃষ্টে শকুন্তলা স্বপ্নে তাঁর জন্মকথা বলেছেন, কিন্তু পদ্মপুর্বানে তা সখী-কর্তৃক কথিত হ'লো, মহাভারতে শকুন্তলা পতিগৃহে যান ছ-বছরব্যধক বলবান পুত্রকে নিয়ে, আর পদ্মপুরাণে গভিণী অবস্থার, প্রত্যাখ্যান দৃষ্টব শেষ অংশে মহাভাবতে আছে অদেহী দৈববাণী, আর পদ্মপুরাণে জ্যোতিঃকল্পিণী মেনকা তাঁর অবমানিতা কষ্টকে নিয়ে আকাশ-পথে অন্তর্হিত হলেন। কালিদাস এর প্রতিটি পুত্র ব্যবহার করেছেন — সঠিক অঙ্কে জলমগ্ন বাকি সংক্রান্ত ক্ষুদ্র ঘটনাটুকু শুদ্ধ পদ্মপুর্বানে। অবশ্য আমাদের বসানুভূতির বিচারে 'শকুন্তলা' নাটকটি কালিদাসেবই নিঃসৃত, কিন্তু মে-ডপাদ্রানসমূহে তিনি নতুন প্রাণ সঞ্চার করেন তাঁর আকর পদ্মপুর্বান সঙ্গেই নেই — যদি না পদ্মপুর্বানেও কোনো পূর্বলেখ থেকে থাকে বা কালিদাস পড়েছিলেন কিন্তু পবে লুপ্ত হয়েছে। ভাবতে অবাক লাগে, আধুনিক ভারতে এই তথ্যটি এত স্বাভাবিক ; 'শকুন্তলা-ভক্ত'র লেখক চন্দ্রনাথ বসুও মহাভারতকেই কালিদাসেব ভৎসন ব'লে ধ'বে নিয়েছিলেন। একমাত্র তর্ক উঠতে পারে কালক্রম নিয়ে, উইলসন ভেবোছিলেন পদ্মপুর্বানের উপাখ্যান কালিদাস থেকে আগত, কিন্তু ফ্রিটাবনিংস-প্রমুখ আধুনিক গবেষকদের মতে কালিদাসই অধর্ম। স্বর্ণশব্দটি পদ্মপুরাণের একটি প্রাচীনতম অংশ ব'লে অনুমিত হ'য়ে থাকে — আর তাছাড়া, পুরাণই সেই কাঁচামাল যা শিল্পিত কাব্যে রূপান্তরিত হয়, একবার কাব্যরূপে দান্য বাঁধলে তা থেকে পুর্বানের উৎপত্তি প্রায় অসম্ভব ; অতএব পুর্বানটিকেই আদিলেখন ব'লে মনে করা সংগত।

কিন্তু মহাভারত হলে পদ্মপুরাণ পড়লেও আমার মূল বক্তব্য অপ্রতিষ্ঠ হ'বে যায় না, কেননা পদ্মপুরাণের নায়িকাও তেজস্বিনী ও দৃঢ়ভাবিনী — বসন্ত, তাঁকে মহাভারত থেকেই শরীরে তুলে আনা হয়েছে। আমি মিলিয়ে দেখলাম, আশ্রম-দৃষ্টে ও প্রত্যাখ্যান-দৃষ্টে দুঃখ-শকুন্তলার দীর্ঘায়িত সংলাপের অংশে স্নেহের পর স্নেহ ও স্নেহের পর স্নেহ, কখনো ব্যাংক্রম ও কখনো গোঁব দৃষ্টেদে নিষে, মহাভারত থেকে আকস্মিকভাবে উদ্ভূত হয়েছে পদ্মপুরাণে। এই স্বর্ণগ্রন্থ 'শকুন্তলা-রহস্ত'র লেখক উল্লেখ করেননি। — পঞ্চম সংস্করণের টী।

সত্যতায় নারীর সামাজিক অবস্থা ছিলো প্রাচীন ভারতেরই অমূৰ্খণ, কুলবধূর। বরং আরো বেশি পরাধীন ছিলেন ; তবু একটি তফাৎ এই দেখা যায় যে গ্রীক পুরাণ বহুচারিণী স্ত্রীকে কল্পনা করতে পেরেছে, নাট্যসাহিত্যে উল্লেখবিধাণ নায়কেরা বিরল নন। কিন্তু সংস্কৃত সাহিত্যে যে-মেয়েরা বহুচারিণী তারা অব্যতীতভাবে বেশা — ঐ শব্দ সম্ভ্রান্ত ছিলো সেকালে, বৃত্তিটিও তা-ই — আর বেশ্যার সঙ্গে পুরাঙ্গনাদের সামাজিক মেলামেশা সম্ভব হ'লেও, কোনো কুলবধূর পক্ষে বহুগমন ছিলো কল্পনার পরণারে। অবশ্য বাস্তব জীবনে ব্যতিক্রম যে বিরল ছিলো না তার নিদর্শন আছে 'কথাসরিংসাগরে' ও বহু ভাসমান লৌকিক গল্পে, কিন্তু সেগুলি সবই সমকালীন চিত্র ; সমগ্র পুরাণ-ভিত্তিক সংস্কৃত সাহিত্যে কোনো স্বামীঘাতিনী ক্রিতেমনস্ত্রী বা সন্তানহন্ত্রী মেদেইয়া নেই, এমনকি কোনো পেনেলোপেও না, যাকে সতী অবস্থায় টিকে থাকার জন্য কৌশলের সাহায্য নিতে হয়*। 'মেঘদূতে' যে-সব চিত্তহারিণী অভিসারিকাদের দেখতে পাচ্ছ, তাদের সকলকেই বারবনিতা ব'লে ধ'রে নিতে হবে — বিবাহিতা স্ত্রী সতী থাকবে এটা এতই স্বতঃসিদ্ধ যে উল্লেখেরও প্রয়োজন নেই। এইজন্যে যক্ষের মনে মুহূর্তের জন্যও এ-চিন্তার উদয় হয় না — 'সে এই এক বছর আমার প্রতি একান্তা থাকবে তো ? ইতিমধ্যে অন্য কারো সঙ্গে প্রণয় হবে না তো তার ?' — বরং সে নিশ্চিন্তে বলতে পারে যে তার অনুপস্থিতিতে তার গৃহ, 'সূর্যবিহনে পদ্মের মতো', হতশ্রী হয়েছে। তার এই আত্মতৃপ্তি দেখে কৌতুক জাগে আমাদের মনে, তার প্রতি শ্রদ্ধা ক'মে

* যোবোপ ও তাব অদুববতী প্রাচী এক মাধ্যাত্মক মোহিনীর লীলাভূমি। পুৰাণে ও ইতিহাসে তার নাম কখনো মেছুলা বা কিকি, কখনো লিলিথ বা ডেলারলা, কখনো সেমিরেমিস বা সালোমে; কখনো এ নীল-সর্পিণী ক্লোপাত্রা, আর কখনো বা আরব্যোপস্তাসের শাহজাদী। যুগে যুগে কবিরা তাকে বলেছেন ডাইনি, পিশাচী, কালাস্ত্রী, নিকরপা ; মূর্তিমতী অবিজ্ঞা সে, তাই তাব আকর্ষণ অবাধ্য। পান্ডিত্য সাহিত্য ও শিল্পকলায়, আদি থেকে আজ পর্যন্ত, এই মূর্তি নানা ন'মে ও রূপে নিরন্তর দেখা দিয়েছে — কখনো নগ্ন ও উজ্জ্বলভাবে, আব কখনো এক আধ্যাত্মিক আদর্শের ন্যে বিবৃত হ'য়ে। কিন্তু তাবতীর পুরাণে বা সাহিত্যে এই সর্বনাশিনীর চিত্রনাট্য, আভাসমাত্র, ইতিমাত্র নেই। যাবা প্রেমিকদের বধ করে বা পশু বানিয়ে দেয়, বা বিবিধ যৌন অনাচারে লিপ্ত হয় তাদের কথা চেড়েই দিচ্ছি ; সাধারণ অর্থে দুই বল' যায় এমন একটি নারীও রানারণে বা মহাভারতে পাওয়া যায় না। স্বর্গে শচীদেবী থেকে আরম্ভ ক'বে রাক্ষসপত্নী মন্দোদরী পর্যন্ত সকলেই সতী ও কল্যাণী, রক্তা বেমকাদি স্বর্ধেজায়া মুনিদের তপোজ্ঞান ছাড়া অন্য কোনো অসিউসাধন করে

যায়। উপরন্তু, তার অবস্থার সঙ্গে তার কবিকথিত কাতরতার সংগতি আছে ব'লেও মনে হয় না আমাদের। কী হয়েছে? কোনো যুত্ম নয়, দীর্ঘ বিচ্ছেদ নয়, প্রাচীন চীনে কবির মতো সর্প-ব্যাধি-বর্বর-সংকুল মফস্বলে বদলি হ'তে হয়নি, লাতিন কবি ওভিদের মতো যাবজ্জীবন নির্বাসন হয়নি সম্ভ্যলোক থেকে। এমন নয় যে প্রেয়সীকে আর চোখে দেখারও সম্ভাবনা নেই, ত্রিভুজনের ইসোলভের মতো তার প্রেয়সী পরজ্ঞীও নয়, যাকে সমাজের হাত অমোঘভাবে ছিনিয়ে নিতে পারে। যক্ষের অবস্থার মধ্যে দুঃখের তীব্রতার কোনো কারণ নেই, ব্যাপ্তিরও না। মাত্রই এক বছরের বিচ্ছেদ, তার মধ্যে আট মাস কেটেই গেছে, অবশিষ্ট চার মাসের পর পুনর্মিলনও নিশ্চিত। তার বর্তমান আশ্রয় যে-রামগিরি, তা তার অনন্ত্যন্ত হ'লেও চ্যাম্পলিঙ্ক ও বাসযোগ্য। নিঃসঙ্গতায় বা সন্ত্য সংসর্গের অভাবে সে কষ্ট পাচ্ছে, এমন কোনো ইঙ্গিত কবি দেননি। তার দুঃখের একমাত্র উল্লিখিত কারণ পত্নী-বিরহ। এ-অবস্থায় আমরা তাকে অপৌরুষের ব'লে অশ্রদ্ধা করতে পারতাম, কিন্তু যক্ষ অন্তত 'মেঘেলিপনা'র অভিযোগ থেকে মুক্ত

না। তারার মতো অনার্য বিধবাব পত্যন্তরগ্রহণ সম্ভব হ'লেও সেও তার বর্তমান ভর্তায একনিষ্ঠ; কৈকেয়ীর মধ্যে ঈর্ষা যদি বা দেখা গেলো তাও অন্তের প্ররোচনায় ও পুত্রের কারণে, পতির কারণে নয়, দারাস্তব গ্রহণ ক'রে বাসোন বা হেরাক্লিস তাঁদের প্রথমাদের হাতে যে-রকম শাস্তি পেয়েছিলেন তা বেদব্যাসের কল্পনাব মধ্যে ছিলো না। অথচ নারীর প্রলয়ংকরী মূর্তি একটা সর্বজনীন সত্য, — সেই ভীষণ রূপটি 'কথাসরিৎসাগরে'র হস্তরসাবিত ব্যভি-চারিণীদের মধ্যেও দেখা যায় না, — এমন কি হ'তে পারে ভারতীয় পুরাণসাহিত্যে তার বখা-যোগ্য প্রকাশ কখনোই ঘটেনি? এই প্রশ্নের উত্তর, আমার মনে হয়, বিদ্রুত আছে আমাদের কাপী বা চতীর ইতিহাসে — সেই দেবী, যিনি আক্ষরিক অর্থে কালাভক — কালো, বিবসনা, ব্রুণ্ডমালিনী, স্বামীর দেখে পা রেখে যিনি একপক্ষে আহ্বার করছেন — হয়তো তাঁরই মধ্যে হিন্দু মামস মূর্ত ক'রে তুলেছে ঋৎসেব উদ্ভাটনা, বা অশু কোথাও প্রকাশের পথ পায়নি; পূর্বোক্ত মহা-নারীদের একটি সংহত সমন্বয়ের নামই হয়তো মহামারী। কিন্তু এই মহামারী আবার ভগবতী বা অন্নপূর্ণারই নারাস্তর; শিব একাধারে ঋৎসের ও ব্যাদেব দেবতা, তিনিই দিওনিসস ও পণ্ডপতি প্যান, আবার তিনিই ফ্রপদকর্তা আপোলো, আর শাস্তাত্য খুদ পরভানেরা তাঁর শিষ্য গ্রহণ ক'রে পিশাচ থেকে প্রমথর পদে উন্নীত হ'লো — তার্যও আর অন্তত রইলো না। সারা পৃথিবী ভারতীয় ও ভারতীয় এই দুই ভাগে বিভক্ত, যারিনী রাবের এই কথাটা আমি মানতে পারি না; কিন্তু নানা' দিক থেকে বোঝা যায় ভারতীয় মন দুবাবভাবে হী-ধর্মী, সব রকম 'না'কে শেব পর্যন্ত একটা সমর্থে রূপান্তরিত না-ক'রে তার তৃপ্তি নেই, এবং এখানে দ্বন্দ্বিতর শাস্তাত্য জ্ঞ'তিবর্ধের সঙ্গে তার দ্বন্দ্বের প্রভেদ ব'টে গেছে।

হয়েছে নিজের উপরে স্ত্রীকে স্থান দিবে, সর্ববিষয়ে সর্ববৃদ্ধির পরিচয় দিবে, এবং সত্যিকার কোনো কাতরতাও পরিহার ক'রে। এ দিক থেকে দেখলে, অষ্টম মাসে তার ব্যাকুলতার সমর্থন পাওয়া যায় না তাও নয় — তার স্ত্রী এতদিনও হয়তো কষ্টে সূঁটে টিকে ছিলো, কিন্তু এর পরেও সে সহিতে পারবে তো ?*

বর্ষা ও বিরহ — এই বিষয় দুটি ভারতীয় কাব্যে আজ পর্যন্ত প্রধান হ'য়ে আছে ; তার একটি মুখ্য কারণ, সন্দেহ নেই, 'মেঘদূত'র আবহমান প্রতিপত্তি। উৎসাহুল বাংলায় নিশ্চয়ই, কিন্তু কিঙ্কিঙ্কাকাণ্ডের বিরহী রাম বর্ষা পেরিয়ে শরৎঋতুতেও বেদনাবিহীন ; বিরহের সঙ্গে বিশেষভাবে বর্ষাঋতুকে সংশ্লিষ্ট করেন কালিদাসই প্রথম। লক্ষণীয়, 'মেঘদূত' প্রচারিত হবার পরে দূত-কাব্যের যে-হরিলুঠ প'ড়ে গিয়েছিলো তার নির্ভর ছিলো দৌত্যের সূত্রটি ; সেগুলির অনুকারক-লেখকবৃন্দ বিরহ ছাড়া অন্য প্রসঙ্গও ব্যবহার করেছেন। কিন্তু পরবর্তী শ্রেষ্ঠ কবিরা বর্ষা-বিরহ সম্বন্ধটিতেই অর্পণ করলেন তাঁদের মুগ্ধতা ও সৃষ্টিকল্পনা — কেমন আশ্চর্য সফলতার সঙ্গে, তা আমরা সকলেই জানি। জয়দেব যখন তাঁর 'গীতগোবিন্দ'র প্রথম পঙক্তিটি লিখেছিলেন, — 'মেঘৈর্মৈত্ৰমম্বরং বনজুবঃ শ্যামান্তমালক্রমৈঃ' — তখন তাঁর মনে কি এই ইচ্ছেটি কাজ করছিলো না যে তাঁর শ্লোক 'মেঘদূত'র প্রতিদ্বন্দ্বী হবে ? বৈষ্ণব কবিদের রাধিকা, উজ্জয়িনীর মেয়েদের মতোই, বর্ষার রাত্রে অভিসারে বেরোন ; আকাশে মেঘ উঠলে নায়ক-নায়িকার সঙ্গলিপ্সা বধিত হয় ; চণ্ডীদাস থেকে রবীন্দ্রনাথ পর্যন্ত, বর্ষার সঙ্গে প্রেম ও বিরহের একটি অবিচ্ছেদ্য সম্বন্ধ স্থাপিত হ'য়ে গেছে। এই যে সাহিত্যিক ঐতিহ্য যুগ-যুগ

“ বক্ষ অমর না-হলেও অর্ধদেবতা ; তার আশুফল হৃদীর্ঘ বলে ধ'রে দেয়া বাঘ, চাও মাস বা এক বৎসর সময় তার কাছে নগণ্য। এটা তার বিরুদ্ধে একটা কঠিন বৃত্তি হ'তে পারতো, কিন্তু আমাদের মনে রাখতে হবে যে সে এখন 'অন্তঃগমিতমহিমা', এক বছরের অগ্নি দেবপদ থেকে নরজন্মে ও অলকা থেকে মরলোকে অবনীত। এবং তার প্রতি প্রযুক্ত শাপ তার পত্নীকেও স্পর্শ করেছে ; সে ও তার স্ত্রী — বা অজুত তার স্ত্রী — বে-কোনো সাধারণ মানুষের মতোই হুঃখের সেই দশার আবদ্ধ, যখন কণকালকেও হুঃসহরকম দীর্ঘ মনে হয়। 'মেঘদূত'র বিপুল আবেগনের অন্ততম কারণ আরি দেখতে পাই এতে — যকের এই মনুষ্য-ধর্মিতায়, অভাবত হুঃখভোগী পাঠকদের সঙ্গ সমবেদনার যোগস্থাপনে। 'হুমারমন্তবে'র নায়ক-নায়িকা দেখতা, 'রত্নবংশ' বীরসিংহদের কাহিনী ; কিন্তু 'মেঘদূত'র বক্ষস্পর্শিত আপাতত নিভানুই মানুষ হবে গিয়েছে, ডানের মধ্যে আমরা বৃত্তান্তাতুর বজাতির বশিত নক পাই বলে এই কাণ্ডের ঐতিহাসিকতা হ্রাস।

ধ'রে গ'ড়ে উঠলো, তার মধ্যে 'মেঘদূত'র প্রভাব অনস্বীকার্য, কিন্তু পূর্বোক্ত কারণসমূহের উল্লেখ ক'রে বলতে পারি, এই কাব্যে সত্যিকার বিরহের স্বাদ নেই, বর্ষার আবেগও এতে সঞ্চারিত হয়নি। একটিমাত্র মুহূর্তে বৈষ্ণব কবি বা রবীন্দ্রনাথ যা পেরেছেন, শতোত্তর মন্ডাক্রান্তা শ্লোক তাতে সফল হ'তে পারেনি :

এ-তরা বাদর মাহ ভাদর
শূল মন্দির মোর।

এমন দিনে তারে বলা যায়,
এমন বনবোর বরিষায়।

সখন গমন রাত্রি,
ঝ'রছে প্রাণপথার। —

অন্ধ বিভাবরী
সঙ্গ পরশহার।।

প্রেম, বিরহ ও বর্ষায় এই ক্ষুদ্র অংশগুলি যেমন ভরপুর, এদের অন্তর্নিহিত আবেগ যেমন পাত্র ছাপিয়ে পাঠকের বা শ্রোতার মনে উপচে পড়ে, ঠিক সেই ধরনের প্রত্যক্ষ আঘাত বর্ণনাপ্রধান 'মেঘদূত'ে আমরা কখনোই পাই না — না তার সমগ্রতায়, না কোনো অংশে। বিরহ, প্রেম, বর্ষা — এই তিনটি সূত্র স্বতন্ত্রভাবে মাঝে-মাঝে দেখা দেয়, বিবিধ চিত্রাবলিতে বর্ণ-যোজনায় কাজ করে যেন, কিন্তু তিনটি বিষয় একই মুহূর্তে একত্র ও একীভূত হ'য়ে অসীমের দিকে জানালা খুলে দেয় না। 'এ-তরা বাদর মাহ ভাদর শূল মন্দির মোর' — বলামাত্র সারা আকাশ বেদনায় ধ্বনিত হ'য়ে ওঠে, আদিগন্ত বিরহের উপর বৃষ্টির ধারা ব'য়ে যায়। এই বেদনা শুধু কোনো নির্দিষ্ট দৃষ্টিভঙ্গির জন্য নয় — 'যে এলে আমার মন্দির পূর্ণ হবে আমি তাকে চিনি না,' এর মধ্যে এ-কথাও বলা আছে।

'মেঘদূত' যেখানে আমাদের সবচেয়ে নিরাশ করে, সেটি তার বিরহ-প্রসঙ্গ। বাস্তবিকিতে সীতাহরণের পর রাম যখন ফুল, জড়, নদী, প্রলবণ, বায়ু ও আদিত্যের কাছে সীতার সন্ধান ক'রে-ক'রে নানা দিকে ঘাবিত হচ্ছেন, তখন বোঝ ও পরিতাপের মিশ্রণে তাঁর হৃৎকেন্দ্র যেন আগুনের মতো দীপ্ত হ'য়ে উঠছে — কাউকে ব'লে দিতে হয় না সে-হৃৎকেন্দ্র কত গভীর, কত হৃৎসহ। পক্ষান্তরে, উত্তরমন্দের শেষাংশে (শ্লোক ১০২-১১৫) বক্ষ্যে কথ্যগুলি

বলছে, তার মধ্য দিয়ে তাকে একটি ভোগবঞ্চিত বিলাসী নাগর-রূপে দেখতে পাই, পুরো উক্তিটি একটি সম্বন্ধসাধিত ও সুগন্ধি প্রেমপঞ্জের মতো শোনায়। কথাটাকে আরো স্পষ্ট করার জন্য কোনো-কোনো আধুনিক কবির সঙ্গে কালিদাসের তুলনা করবো। জীবনানন্দ দাশ 'আকাশলীনা' নামে একটি কবিতা লিখেছিলেন, যার প্রথম স্তবক—

হরঙ্গনা, ঐখানে যেয়ো নাকো তুমি,
যোলো নাকো কথা ঐ যুবকের সাথে,
কিরে এসো, হরঙ্গনা।
নক্ষত্রের রূপালি আঙন ভরা রাতে।

যোলো লাইনের এই ক্ষুদ্র কবিতাটি প'ড়ে আমরা ঠিক বুঝতে পারি না, এর নায়িকা মৃত্যু না বিশ্বাসঘাতিনী, না কি কবিরই অপগত যৌবনের বেদনা এতে ধ্বনিত হচ্ছে—তা বোঝার প্রয়োজনও করে না, কেননা ঐ 'কিরে এসো' আহ্বানের মধ্যেই অভাবের স্তম্ভ বেদনা সারা বিশ্বে ছড়িয়ে পড়ে। স্বীকৃতি নাথ দত্তের প্রেমের কবিতায় চণ্ডীদাসের বা জীবনানন্দের অস্পষ্টতা নেই, তাঁর নায়িকা অস্পষ্টভাবে শরীর নিয়ে উপস্থিত, কিন্তু তিনি যে-বিরহের কথা বলেন তাও তার তীব্রতার চাপেই দেহের সীমা অতিক্রম ক'রে যায় :

চাই, চাই, আজো চাই তোমারে কেবলি।
আজো বলি,
জনশূন্যতার কানে শুধু কণ্ঠে বলি আজো বলি—
অভাবে তোমার
অসহ অধুনা বোর, ভবিষ্যৎ বন্ধ অস্বকার,
কাম্য শুধু হবির মরণ। ...
আমার জাগর শব্দলোকে ~
একমাত্র সত্য তুমি, সত্য শুধু তোমারি মরণ।

এই রকম 'অতিরঞ্জিত' ও অর্থোক্তিক কথা বন্ধ কখনো বলতে পারে না; সে বলে : 'কল্পনায় আমি তোমার সঙ্গে নিজের দেহকে মেলাই', 'যে-হাওরা তোমাকে স্পর্শ করেছে তাকে আমি আলিঙ্গন করি', 'শিলার তোমার ছবি এঁকে নিজেকে তার পায়ে লোটাতে চাই'—অর্থাৎ, তার বিরহের অভিযুক্তিও বাস্তব সম্ভবপরতার মধ্যে আবদ্ধ থাকে। আধুনিক কবিদের এক-একটি রচনা হ'লো শূন্যতার হাহাকার, আর মন্দের উক্তি একটি অভিযাম কাকর্ষ্য, যাতে বিরহদশার কৃত্যসমূহ প্রাথমিক সন্নিবিষ্ট হয়েছে। তার মধ্যে একটি হ'লো

— জড় বস্তুতে প্রিয়ার প্রতিরূপ দর্শন। এরও পূর্বাভাস বাল্মীকিতে আছে, পল্ম্যাতীরবর্তী শোভা দেখে রাম সীতার সৌন্দর্য স্মরণ করছেন, কিন্তু বাল্মীকিতে যা একটি সাধারণ অনুভাবের মতো কাজ করছে, বিদগ্ধ কালিদাস তাকে কয়েকটি বিশেষ অভিধায় চিহ্নিত ক’রে নিয়েছেন :

গ্রামাশ্বজং চকিতহরীণীপ্রেক্ষণে দৃষ্টিপাতং
বজ্রুচ্ছারাং শশিনি শিখিরাং বর্ষভাবেষু কেশান্।
উৎপল্লামি প্রত্নুযু নদীবীচযু ক্রবিলাসান্
হস্তৈকস্মিন্ কচিদপি ন তে চণ্ডি সাদৃশ্যমস্তি। (উ ১০৭)

(দেখি প্রিয়সূতে তোমার তনুলতা, বদন বিন্ধিত চন্দ্রে,
ময়ূপুচ্ছের পুষ্পে কেশভার, চকিত হরীণীতে ঈক্ষণ,
নীর্ণ তটিনীর চটুয়ের ভঁজতে ভূঙ্গর বিলসিত পতাকা,
কিছু, হায়, নেই তোমার উপমান কোথাও একযোগে, চণ্ডী।)

এর পাশাপাশি পড়া যাক সুবীজ্জনাথ দত্তের :

ভবা নদী তার আবেগের প্রতিনিধি,
অবার সাগরে উধাও অগাধ থেকে ;
অমল আকাশে বুকুরিত তার হৃদি ;
দিব্য শিশিরে তারই বেগ অভিষেকে।
স্বপ্নালু নিশা নীল তার আঁধার ;
সে-রোমন্বাজির কোমলতা ঘাসে-ঘাসে ;
পুনরাবৃত্ত রসনার প্রিয়তম ;
আজ সে কেবল আর কাঁবে ভালোবাসে।

ছুটি অংশেরই শেষ পঙক্তিতে একটি ‘কিছু’ প্রচ্ছন্ন রয়েছে, সেই প্রতিভুলনার জন্যেই এরা বিশেষভাবে ফলদ ; ন্যস্তো কয়েকটি কবিপ্রসিদ্ধির মাল্যরচনার বেশি হ’তো না। কিন্তু বন্ধের আক্ষেপের কারণ শুধু এই যে তার প্রিয়ার সাদৃশ্য একসঙ্গে কোথাও দেখা বাচ্ছে না, আর আধুনিক কবির হৃৎখ এই যে তাঁর প্রাক্তন প্রিয়া এখন অন্য কাউকে ভালোবাসছে। হৃয়ের মধ্যে কোন হৃৎখ দারুণতর তা না-বললেও চলে ; যক্ষ বা বলছে তাতে, সত্যি বলতে, হৃৎখের কোনো কারণই নেই, আমরা তাতে মনোহর একটি ভাবচ্ছবি শুধু দেখতে পাই, যাকে ইংরেজিতে বলে ফ্যান্সি। এই ছই অংশের উপকরণগত সাদৃশ্য সত্ত্বেও এরা জাতে আলাদা — আর তার কারণ কবিত্বশক্তির তারতম্য নয়, আমরা এক জগৎ ছেড়ে আর-এক জগতে চ’লে এসেছি।

আসল কথা, সারা 'মেঘদূতে' কোনো ব্যাৰ্হতাবোধ নেই — যজ্ঞের অবস্থায় তা থাকতেও পারে না — সেইজন্য তাতে বিরহবেদনা এত দুর্বল । রবীন্দ্রনাথের 'শ্রবণ' ('দূরে বহুদূরে') কবিতাটি 'মেঘদূত'র সঙ্গে মিলিয়ে পড়লে আমরা আবিষ্কার করি যে ঐ কবিতার বিষয়, প্রতিটি স্বতন্ত্র তথ্য, এমনকি বহু ভাষাবিন্যাস 'মেঘদূত' থেকে সরাসরি তুলে নেয়া হয়েছে — তাকে বহুলাংশে কালিদাসের অনুলিখন বললে ভুল হয় না — অথচ তাতে রবীন্দ্রনাথ যা বলেছেন তা কালিদাস বলতে চাননি, বলতে পারেননি, বলতে পারতেন না । নারিকার 'বাসস্থল' উজ্জয়িনী, তার প্রসাধন অলংকার নারীদের অমুকুপ, তার ভবন যক্ষভবনের অনুকার, আর 'মিলনে'র কাল আরতিমুখর সঙ্কালয় । লোভব্রণ, লীলাপদ্ম, মহাকাল-মন্দিরে সঙ্করতি, দ্বারপাশে পুত্রবৎ-লালিত শিশু তরু ও শঙ্খপদ্ম চিহ্ন, কপোত, মন্থর, চন্দন ও কেশধূপ — আবহরচনার সামগ্রীসমূহ সবই কালিদাসের । পড়তে-পড়তে আমরা যেখানে থমকে দাঁড়াই, আধুনিক কবির ব্যক্তিরূপের বিচ্যুতম্পর্শ অনুভব করি, তা এইখানে —

মোরে করি প্রিয়া

বীরে বীরে দীপখানি দ্বারে নামাইবা

আইল সম্মুখে — মোর হস্তে হস্ত রাপি

বীরবে শুধালো শুধু, সক্রমণ আঁধি,

'কি বন্ধু, আছ তো ভালো ?'

কিন্তু বিশ্বস্তের প্রথম চমক কেটে যাবার পর আমাদের মনে পড়ে যে — 'হে, বন্ধু, আছ তো ভালো'-র আশ্চর্য হৃৎস্পন্দন — এর মধ্যেও 'মেঘদূত'র প্রতিধ্বনি আছে । যক্ষ মেঘের মুখ দিয়ে বলছে :

তোমার সহচর, বসিও বিরহিত, জীবিত আছে রাসগিরিতে ।

অবলা, তোমাকে সে কুশল জিজ্ঞাসে, প্রথমকৃত্য এ-প্রম,

কেমনা প্রাণীদের জীবন অস্থির, বিপদ ঘটে অতি সহজে । (উ ১০৪)

কথাটাকে সরল বাংলায় ভর্ত্তমা করলে দাঁড়ায় — 'ভালো আছো তো ?' একই প্রশ্ন : ভবু ছয়ের মধ্যে কত বড়ো প্রভেদ, কী যুগান্তরকারী ব্যবধান । যজ্ঞের প্রশ্ন একজন নীতিজ্ঞ জড়বাদীর : তার প্রিয়া যে ম'রে যারনি, শারীরিক কুশলে আছে, শুধু এটুকু জানতে চাচ্ছে সে ; আর রবীন্দ্রনাথের নারিকার প্রশ্নে ধ্বনিত হচ্ছে এক জগৎ-জগদন্তরের বেদনা, বা হৃদয়ের মধ্যে

অনবরত উষিত হয় কিন্তু কোথাও যার উত্তর নেই। ‘বলো, বলো তোমার কুশল শুনি / তোমার কুশলে কুশল মানি’ — এই দ্বিতীয় পঙ্ক্তিটি যজ্ঞের গন্ধে অচিন্তনীয়, অথচ ওটি না-থাকলে আমরা একে কবিতাই বলতাম না। পরিচিত ব্যক্তির পথে দেখা হ’লে কুশলপ্রশ্ন করেন, প্রেমিকেরাও প্রত্যাহ তা করতে পারেন ; কিন্তু যে-ওঁণে দ্বিতীয়টিকে আমরা প্রেমের ভাষা ব’লে চিনতে পারি তার বাণীকূপ আমরা দেখতে পাই — কালিদাসে নয়, এই বৈষ্ণব কবিতায়। ‘বরে-বাইরে’র বিমলার ভাষা ব্যবহার ক’রে বলতে পারি, যজ্ঞের মুখে যা ছিলো তর্ক, বৈষ্ণব কবিতায় তা হ’য়ে উঠলো গান। আর রবীন্দ্রনাথের প্রায়টি গানের চেয়েও বেশি — তা একটি পরম ব্যর্থতাবোধের নয় উচ্চারণ।

লক্ষণীয়, প্রায়টি উক্ত হবার সঙ্গে-সঙ্গে ‘স্বপ্ন’ কবিতার নায়ক-নায়িকা দু-জনেই ভাষা ভুলে গেলো — ‘সেই ভাষা’, যাতে, আমরা অনুমান করতে পারি, কোনো-এক কালে তারা পরস্পরকে প্রিয় নামে ডাকতো ; বহুকণ নীরবে চিন্তা ক’রেও পরস্পরের নাম পৰ্যন্ত মনে আনতে পারলো না তারা। একবার শুধু হাতের স্পর্শ, নিখিলের সংমিশ্রণ, তারপর —

রজনীর অন্ধকার
উজ্জ্বলিত করি দিল লুপ্ত একাকার।
দীপ দ্বারপাশে
কখন দিবিয়া গেল দুঃস্বপ্ন বাতাসে।
শিখানদীতীরে,
আরতি ধামিরা গেল শিবের মন্দিরে।

একটি নিঃশেষ শূন্যতার মধ্যে দীর্ঘশ্বাসের মতো মিলিয়ে গেলো কবিতাটি, আমাদের মনে প’ড়ে গেলো যে ‘কবিতাটির নাম ‘স্বপ্ন’ — স্বপ্ন, বাস্তব নয়, কিন্তু পরাবাস্তব, যে-স্বপ্ন থেকে কোনদিনই আমরা সম্পূর্ণভাবে জেগে উঠতে পারবো না। এই ‘অন্ধকার’ শুধু রাত্রির নয় — বিরহের, বিন্দুরণের, এক অনাদি ও অনন্ত বিরহের। এই ভূষণ এমন যা কোনোদিন মিটেবে না, এই প্রিয়া এমন যে স্পর্শমাত্রে অন্ধকারে মিলিয়ে যাবে। কবিতার এই শেষ অংশেই রবীন্দ্রনাথের চরিত্র প্রকাশ গেলো, ঘোষিত হ’লো রোমান্টিক আর্টের বিজয়গৌরব।

৫

মানতেই হয়, 'মেঘদূত'র যক্ষ একজন লিবিডোভারাতুর জীব, তার প্রেমের ধারণা শৃঙ্গারবাসনায় সীমাবদ্ধ। তাকে প্রেমিকরূপে, বিরহীরূপে, উপস্থাপিত করার চেষ্টা আজকের দিনে কিছুতেই সার্থক হবে না, বরং তার কামাতুরতা স্বীকার ক'রে নিলেই কাব্যটিকে আমরা ঠিকমতো বুঝতে পারবো। এই স্বীকৃতি মনে রেখে, আমরা যখন গভীরভাবে বার-বার 'মেঘদূত' পড়ি, তখন কাব্যটির আর-একটি দিক আন্তে-আন্তে খুলে যেতে থাকে; আমরা দেখতে পাই, কালিদাস যক্ষের মুখে যা-কিছু কথা বলিয়েছেন তার প্রায় প্রত্যেকটি তার রক্ত রতির বাজনা দিচ্ছে। আটমাসব্যাপী সন্তোগের অভাবে, সে এখন যে-দশা প্রাপ্ত হয়েছে তার নাম দেয়া যায় নিখিলকামুকত্ব; সব চিন্তা, সব স্মৃতি তার মনে যৌন চিত্রকল্প জাগিয়ে তুলছে; তার কাম, যথার্থ পাত্র থেকে বঞ্চিত হ'য়ে, নিঃসর্গে ছড়িয়ে পড়লো। আমরা জানি রবীন্দ্রনাথের 'মদনভাস্কর পর' কবিতারও এ-ই বিষয়; তার শেষ স্তবকে 'মেঘদূত'র অবদান সুস্পষ্ট, এবং প্রথমে দুই শ্লোক কুমার : ৪ : ২৭-এর পুনর্লিখন। কিন্তু রবীন্দ্রনাথের অনুভব ভিন্ন, মদন বিষয়ে তাঁর ধারণাও আলাদা। আধুনিক কবি যাকে বায়বীয় নির্ধাণে পরিণত করেছেন, কালিদাসে আমরা পাই তার রক্তমাংসনির্ভর আকার ও আকৃতি। 'মেঘদূত'ে যৌনতার উল্লেখ যে এত বেশি, তার কারণ দেখাতে হ'লে শুধু আদিরসের প্রতি সংস্কৃত কবিদের সাধারণ দুর্বলতার উল্লেখ করলে চলবে না, এ-কথাও মনে রাখা চাই যে যক্ষ তার রমণত্বের সর্বভূতে ঈশ্বরিতকে বিস্থিত ক'রে তুলছে। অর্থাৎ, 'মেঘদূত'ে যৌনতা একটি বিষয়গত সার্থকতা পেয়েছে, কাব্যের কাহিনীর সঙ্গে তা সম্পৃক্ত; যে যে এখানে যক্ষেরই প্রতিভু বা দ্বিতীয় সত্তা, তার পুরুষত্ব ও কামুকত্বের প্রতি পৌনঃপুনিক ও বিচিত্র উল্লেখ তার প্রমাণ পাই। পূর্ব-মেঘের জুগোল ও উত্তরমেঘের অলকা—সবই যক্ষের কামনায় অনুরঞ্জিত, যে-সব দৃশ্য আমরা দেখছি তাদেরও মধ্যে তার অভিলাষ ব্যক্ত হয়েছে বা প্রচ্ছন্ন রয়েছে। পথে-পথে প্রতিটি পর্বতচূড়ার মেঘের জন্য বিদ্রোহের নির্দেশ আছে; সেই পর্বতসমূহ যে নারীর স্তনের প্রতিক্রিয়া, তা প্রথম হৃষোংগেই ব'লে দিতে কবি ভোলেননি :

প্রান্ত ছেঁর আছে আশ্রয়নরাজি, বলক দেখ তাতে পক কল,

বর্ণে চিত্রণ বেণীর মতো তুমি আচ্ছন্ন হ'লে সেই শূন্য —

দূত হবে যেন বরার স্তনভট, অমরমিথুনের তোপা,

গর্ভস্থচন্দ্রাব মধ্য কালো আর প্রান্তে পাণ্ডুর ছড়ানো। (পৃ ১৮)

‘গর্ভিণীর স্তন’* ব'লে ব্যাপারটিকে আরো বিশদ করা হ'লো — এয়ও আগে বকপক্ষিণীর গর্ভাধানের উল্লেখ আছে (পৃ ৯), আছে শিলীজীবন্তী পৃথিবীর উর্বরতার কথা (পৃ ১১), এবং ‘মেঘদূতে’ অন্য যে-সব পশুপক্ষী দেখা যায় তাদের প্রায় সকলেরই মৈথুনঋতু বর্ষা, কাকাদির নীডনির্মাণ ও হস্তীর মদস্ত্রাবেও যক্ষের কামনা প্রকাশ পাচ্ছে। যেমন পর্বতে বিশ্রাম, তেমনি মেঘ পথে-পথে নদীসমূহে অবতরণ করবে ; তার এই কর্মে খুবই স্পষ্টভাবে রতিক্রিয়ার ছবি আঁকা হ'লো — একবার নয়, বার-বার — মেঘ নায়করূপে এই ভিন্নপ্রকৃতি নদীনালিকাদের ভৃগুসাধন ক'রে নিজেও পরিতৃপ্ত হচ্ছে। কোনো নদীর ঢেউ রূপসীর ক্রান্তজ্বর মতো, কোনো নদী তার সুর্ণিরূপ নাভি দেখাচ্ছে, কেউ বিরহে ক্রশ, কারো বায়ু মিলনোৎসুক প্রিয়ের মতো চাটুকায়, কারো বায়ুতে যুবতীর জলকেলির সৌরভ ভেসে আসছে, আর কারো বা

বসন ধ'বে আছে শিথিল হাতে যেন, তেমনি খুঁকে আছে যেতের শাখা,

মুক্ত কোরো, সখা, ভটমিত্ত্বের সরিরে দিবে নীল-সলিল-বাস ;

সহজে প্রহাসন হবে না সম্ভব, তুমি যে তার 'পরে লগ্নমান,

বিস্তৃভজনাব বারেক পেলে স্বাদ কে আর পাবে, বলো, ছাড়াতে। (পৃ ৪২)

‘লগ্নমান’ কথাটি মূলেই আছে — এখানে কালিদাসের রচনা চিত্রকল্পের সীমা পেরিয়ে একেবারে বাস্তব আলোচ্য হ'য়ে উঠলো। যেখানে-সেখানে প্রসঙ্গ ভিন্ন তেমন অনেক স্থলেও মল্লিনাথ আদিরসাত্মক ধ্বনি আবিষ্কার করেছেন, তাছাড়া আমরা শাদা চোখেও দেখতে পাই যে ‘মেঘদূত’ কাব্যটি যৌনধর্মের প্রভাবে একেবারে পূর্ণ ও পরিস্ফীত ; কী পূর্বমেঘে, কী উত্তরমেঘে, নারী ও রতিক্রাসনের উল্লেখ বহুলপরমাণে অত্যধিক ; বনবধূ, গ্রামবধূ, পুষ্পচান্নিকা, পুরস্বী, বাগদানা, নর্তকী, যক্ষনারী, দেবকন্না, কাউকে কবি বাদ দেননি — কোথাও শিলাগৃহে বেশ্যাবিলাসীদের মত্ত যৌবন রাষ্ট্র হচ্ছে, কোথাও স্তানাদিধীনী স্বর্ণযুবতীরা মেঘকে বাহবেউনে ধ'রে রাখতে চায়,

* মূলে ‘স্তন’ বলা হয়েছে ‘পৃথিবীর স্তনের মতো’ (স্তন ইব জুবঃ), কিন্তু ‘মধ্যে শ্যানঃ শেববিত্তারপাণ্ডঃ’ — এই বর্ণনার গর্ভিণীর স্তনের ইঙ্গিত স্পষ্ট ব'লে আমি অনুবাদে ‘গর্ভ-স্থচন্দ্রাব’ শব্দটিবোগ ক'রে দিয়েছি। — চতুর্থ সংস্করণের পাদটীকা।

কোথাও গঙ্গা স্ফলিত হচ্ছে অঙ্কশায়িনী প্রণয়িনীর বসনের মতো, আর কোথাও বা মেঘ অগোচরে প্রবেশ করে অন্তঃপুরিকাদের 'স্বপ্নলকণিকা'র দূষিত করে পালিয়ে যাচ্ছে। আর যে-সব স্থলে অভিসার, প্রমোদ, রতি-ক্রিয়া ও উত্তরক্ৰান্তি প্রত্যক্ষভাবে চিত্রিত হয়েছে তাদের পুনরুজ্জ্বল এখানে নিম্প্রয়োজন। বস্তুত, সমগ্র 'মেঘদূতে' এমন স্নোকেয় সংখ্যা অল্পই, যাদের বিষয় সম্পূর্ণরূপে অযৌন। এর ফলে কাব্যটি ক্লাস্তিকর হ'তে পারতো — তা যে হয়নি তাতেই বোঝা যায় কালিদাসের রচনা কত পরাক্রান্ত। পূর্বে বলেছি যক্ষ কামুকমাত্র; এখন যোগ করবো যে তার কাম এমন পরিশীলিত, বহুমুখী ও হ্রাসিময় যে তা-ই, শুধু তা-ই অবলম্বন করে একটি মহৎ কাব্যের সৃষ্টি হ'তে পারলো। এই অতিশয় পরিমিত বিষয়টির মধ্যে কালিদাস যেমন বৈচিত্র্য ও সরসতার সঞ্চার করেছেন, যেমনভাবে বহুক্ষণ ধরে আমাদের মনোযোগ নিবিষ্ট রাখতে পেরেছেন, বিশ্বসাহিত্যে তার কোনো তুলনা আমার জানা নেই। কালিদাসের নিজেরই কাব্যের মধ্যে 'ধূসংহার', 'কুমারসম্ভব' অষ্টম সর্গ ও 'রঘুবংশ' শেষ সর্গ প্রধানত বা সম্পূর্ণত আদ্যিরাঙ্গক (তিনটিকেই তাঁর রচনা বলে ধরে নেয়া যাক), কিন্তু এর একটিও আমরা দ্বিতীয়বার পড়বার জন্য অত্যন্ত বেশি উৎসাহ বোধ করি না। অথচ 'মেঘদূত'ের সঙ্গে আমরা যত বেশি ঘনিষ্ঠ হ'তে পারি, তত বেশি আনন্দ পাই। তার একটি কারণ এই যে কাম এখানে রোমান্টিক বেদনার রূপান্তরিত না-হ'লেও বিশ্বের পটভূমিকায় বিলুপ্ত হয়েছে, যক্ষের মানসরমণে অংশ নিচ্ছে রামগিরি থেকে অলকা পর্যন্ত সমস্ত জড় ও জীবজগৎ। কামের এই বিশ্বরূপ পৃথিবীর অগ্নি কোনো কাব্য আমাদের দেখাতে পারেনি।

কালিদাস কোন উপলক্ষে কোন অবস্থায় 'মেঘদূত' লিখেছিলেন, এর পিছনে কোনো ব্যক্তিগত বেদনা তাঁর ছিলো কিনা — কোনো বিচ্ছেদ, কোনো নির্বাসন, কোনো প্রতিপালক রাজার বিরুদ্ধতা — সে-সব আমরা জানি না এবং জানবো না কোনোদিন। কিন্তু আমরা লক্ষ করি যে এই কাব্যের কাহিনীর সূত্রটি তাঁর নিজেরই উদ্ভাবিত — কোনো পুরাণ বা ইতিহাস থেকে আহৃত নয় — এবং শুধু তাঁর রচনার মধ্যেই নয়, সারা সংস্কৃত কাব্যসাহিত্যেই এই ধরনের মৌলিক রচনা বিরল। এবং 'মেঘদূত', ভূগোল ও প্রাণীলোক থেকে অজস্র উপাদান আহরণ করেও, শেষ পর্যন্ত আমাদের মনে একটি ব্যক্তিগত আবেদন সংক্রমিত করে, সংস্কৃত ভাষার বতটা সন্তব ততটাই। সেইজন্মেই

যক্ষের বেদনা আমাদের প্রগল্ভ ব'লে মনে হয় না, উত্তরমেঘের শেষাংশে আমাদের প্রতীতি জন্মে যে যক্ষ সত্যি-সত্যি কষ্ট পাচ্ছে। তার বিকল্পে আমাদের অভিযোগ অনেক : সে তার প্রিয়াকে 'একপত্নী' বা শাশ্বতী ব'লে ঘোষণা করলেও নিজেকে মুখ ফুটে কখনো অনন্যস্থানী বলছে না (যদি না উ ১১৫-র সে-রকম অর্থ করা যায়) ; তার মনে স্ত্রীর প্রতি ভালোবাসার চেয়ে করুণার ভাবই প্রবল ; আত্মকরুণাকে সে প্রাশ্রয় দেয় মাঝে-মাঝে, তার নির্বাসনের দুঃখকে কোনো বৃহত্তর অর্থে মণ্ডিত করতে পারে না। কিন্তু তবু, অলকায় আসার পর থেকে কাব্যটি যেন ধীরে-ধীরে মর্মস্পর্শী হ'য়ে ওঠে ; আমরা ক্রমশঃ অনুভব করি যে যক্ষের বিলাপের মধ্যে শুধু অলংকার-ও রতি শাস্ত্রের নিয়মরক্ষা করা হয়নি, একটি অভিজ্ঞতা প্রকাশ পেয়েছে। হ'তে পারে সে-অভিজ্ঞতা আর-কিছু নয়, ইন্দ্রিয়দমনের ক্রেশ — বিজ্ঞ কালিদাস তাকেই দুঃখের মর্মদা দিতে পেরেছেন, তাতে অর্পণ করেছেন একটি স্নিগ্ধগম্ভীর সৌন্দর্য ও কারুণ্যের উদ্ভাস। ইতিপূর্বে 'মেঘদূত' বিষয়ে 'সমলয়সম্পন্ন' বিশেষণটি প্রয়োগ করেছি — অর্থাৎ তার গতি কোথাও দ্রুততর হয় না, কোন বিষয়ে কতটুকু বলা হবে কবি তা ঠিকমতো মেনে নিয়েছেন — অথচ, যক্ষের নিজ ভবনের প্রসঙ্গ থেকে শুরু ক'রে আমরা যেন মনে-মনে অল্প একটি সুর স্তনতে পাই, একটি গাঢ়তর নিশ্বন, কবিতার আন্তরিক হৃদ্য বদলে গেলো যেন, হ'য়ে উঠলো — ঐ কৃত্রিম ভঙ্গির সব দাবি মিটিয়ে দিয়েও — বিশেষ কোনো মুহূর্তে কোনো-এ ক জন মানুষের উচ্চারণের মতো। একই মন্ডা-ক্রান্তার কাঠামোর মধ্যে এই ধরনের স্বরভেদ আগেও দু-একবার লক্ষ করেছি — যেমন উজ্জ্বলিনীর নারী বা শিবমন্দির, বা অলকার প্রসঙ্গে — কিন্তু অন্য কোথাও যক্ষের ব্যক্তিত্বকে এমন স্পষ্টভাবে আমরা উপলব্ধি করি না, যেমন যক্ষপ্রিয়ার অবতারণার পরে। দ্বারপার্শ্বে শিশু মন্ডার, সরোবর, প্রমোদশৈল, ময়ূর ও সারিকা — আমাদের পূর্বপরিচিত বিলাসদ্রব্যসমূহ এই প্রথম বার স্মৃতি ও বেদনার সংযোগে তৃতীয় আরতন লাভ করলো। যক্ষ তার পত্নীর কথা ভেবেই অধিকতর ব্যাকুল হচ্ছে ; কিন্তু পত্নীর শোচনীয় দশা দেখে আমাদের মনে যক্ষেরই প্রতি অনুকম্পা জাগে, তার 'জীবিতং যে বিতীরম্'-এর গাঢ় বর্ধনকে আমরা অবিশ্বাস করতে পারি না ; আর তারপর তার বার্তা, তার আশ্বাসবাক্য, তার হৃদয়গ্রাহী অভিজ্ঞান — সবই আমাদের বাধ্য করে তার কামনার প্রতি সপ্রভ হ'তে ; যে-উভানুধ্যায়ী বন্ধুতা মেঘের

কাছে সে প্রার্থনা করছে তা আমরা তাকে দেবার জন্ত উৎসুক হই। ততক্ষণে মেঘের সঙ্গে আমরা একান্ত হ'য়ে গিয়েছি (পূর্বমেঘে মেঘ আমাদের দৃষ্টব্যের বেশি কিছু নয়) — প্রমোদশৈলের সান্নিদেশ থেকে যন্ত্রপ্রিয়াকে লক্ষ করি আমরাই, আমরাই অতি যত্নভাবে ঘুম ভাঙাই তার, ধীরে-ধীরে যন্ধের কথা নিবেদন করি তার কাছে। কিন্তু এই দীর্ঘ ব্যাপারের পরে, উপাস্ত্য শ্লোকে যন্ধের কাণ্ডজ্ঞান ফিরে এলো — যে-মেঘের মুখ দিয়ে এত কথা সে বলিয়ে নিলো, সেই মেঘ তার কথার কোনো উত্তর দিলো না। কেমন ক'রে দেবে? সে যে জড় বস্তু। যন্ধ মুখে বলছে বটে — 'উত্তর না-পেলেও আপনার ধীরতায় সন্নিহান হবো না' — কিন্তু মনে-মনে সে জানে — আর আমাদেরও বুঝতে দেয় — যে এতক্ষণ ধ'রে সে শুধু একটি নাটকের অভিনয় করলো, আসলে ব্যাপার কিছু নয়, বিস্কৃত মায়া, আত্মসম্মোহন। আমরা অনিচ্ছুকভাবে উপলব্ধি করি যে যন্ধ পরমা আঘাত তারিখে রাম-গিরিতে দাঁড়িয়ে এই শতাব্দিক শ্লোক আবৃত্তি ক'রে গেলো হয়তো মেঘের উদ্দেশে, কিন্তু আসলে তার আপন মনে — তার একটি দীর্ঘ স্বগতোক্তি এটি, এ থেকে অন্য কিছুতে পৌঁছনো যাবে না, আর-কিছুই থাকতে পারে না এর পরে। আর তৎসঙ্গেও, কাব্যের প্রভাব এত প্রবল যে মেঘের এই কল্পিত অভিযান — আসলে যা যন্ধেরই একটি স্বরচিত স্বপ্নমাত্র — তাকেই আমরা 'সত্য' ব'লে অনুভব করি।

৬

আশাভীতের নিরন্তর প্রত্যাশা — এই হ'লো রোমান্টিক আর্টের সাধারণ। আশাভীত মানে আজগুবি নয়, ইচ্ছাপূরণকারী দিব্যস্বপ্ন নয়; আশাভীত মানে সেই সব গোপন সম্বন্ধ বা সাধারণ বুদ্ধির ধারণার মধ্যে আসে না, কিন্তু কবির কাছে যার সম্ভবপরতা তর্কাতীত। রোমান্টিকতার দাবি এই যে কবিতা হবে সন্ধানধর্মী, আবিষ্কারপ্রবণ; বিশ্বের আপাতবিদূশ বস্তুরাশি — আমাদের ব্যবহারিক জীবনে চিরকাল যারা পরস্পরের সুদূর ও অপরিচিত হ'য়ে থাকে — তাদের মধ্যে স্থাপন করবে একটি ইঙ্গিতময় ও ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য সম্বন্ধ। এ-ভাবে দেখলে, রোমান্টিকতা শুধু একটি ঐতিহাসিক আন্দোলন আর থাকে না; তা হ'য়ে ওঠে সমগ্র বিশ্বসাহিত্যের একটি চিরকালীন ধারা, যার লক্ষণ আমরা বৈদিক জ্যোত্স্নেও দেখতে পাই রাবে-মাবে, কিন্তু কালিদাসের দ্বারধর্মী

মানস যাকে দৃষ্টভাবে অস্বীকার করে। কোলরিজ তাঁর ‘কুবলা খান’ কবিতায় যে-সব তথ্য সংগ্রহ করেছেন তাদের মধ্যে কোনো স্বাভাবিক সাদৃশ্য নেই; ‘stately pleasure-dome’, ‘caverns measureless to man’, ‘woman wailing for her demon-lover’, ‘ancestral voices prophesying war’ — এগুলোর মধ্যে কোনো কার্যকারণটিত যোগসূত্র আমরা খুঁজে পাই না : কিংবা, কবিতার শেষে, কোলরিজ এ-কথাও কবুল করেননি যে এটি স্বপ্নমাত্র, এই অসম্ভব সমাবেশরচনার জন্য তাঁর একতিলা জবাবদিহি নেই। অথচ আমাদের মনের কাছে যা ধরা পড়ে তা শুধু সমাবেশ নয়, একটি গভীর সমন্বয়, যুক্তির অতীত কোনো শৃঙ্খলার বলে এই স্বভাব-বিলিষ্ট তথ্যসমূহ এমন একটি একতায় আবদ্ধ হয় যে কবিতাটির একটি কথাও ছাড়াতে, সরাতে বা বাড়াতে আমরা রাজি হই না। আমরা ইতিহাস প’ড়ে জেনেছি যে কবিতাটি অসমাপ্ত, কিন্তু তাকে অসম্পূর্ণ ব’লে অনুভব করি না; বরং ‘দি এনশেণ্ট ম্যারিনার’-এর খেদজনক সমাপ্তি* স্মরণ ক’রে, ভাগ্যের কাছে কৃতজ্ঞ বোধ করি ‘কুবলা খান’-এর রচনা আর অগ্রসর হয়নি ব’লে।

পক্ষান্তরে, ‘মেঘদূতে’ যে-একটিমাত্র স্বভাববিরোধী তথ্য আছে, তার জন্য কালিদাস আমাদের বুদ্ধির কাছে ওকালতি করেছেন; স্পষ্ট বলেছেন যে মেঘকে সচেতন ব’লে কল্পনা করাটা যেকের ভ্রান্তিমাত্র, আর বন্ধ নিজেও যে তার প্রার্থনাকে ‘অনুচিত’ বলে জানে তা কাব্যের অন্তিম শ্লোকে স্পষ্ট বলা আছে। আমরা দেখতে পাচ্ছি যক্ষ তার স্বপ্ন বিষয়ে সংশরী, আর ‘কুবলা খান’-এ কোলরিজ (যেমন ‘স্বপ্ন’ কবিতায় রবীন্দ্রনাথ) তাঁর স্বপ্নের প্রতি বিশ্বাসী ও নিষ্ঠাবান। কবিতার দুই ভিন্ন জাতের চরম নমুনা ব’লে এ-দুটিকে স্বীকার ক’রে নিতে পারি আমরা; ‘কুবলা খান’ যেমন কোনোখানেই লজিকনির্ভর যুক্তিকে স্বীকার করে না, তেমনি ‘মেঘদূতে’ এমন কিছু নেই যা লজিকের বশবর্তী নয়। কথাটা আরো পরিষ্কার হবে ‘মেঘদূতে’র উপমা ও উৎপ্রেক্ষা ভালোভাবে পরীক্ষা করলে। কালিদাসের উপমার মধ্যে — তার আবহমান খ্যাতি সত্ত্বেও — আমরা প্রধানত দেখতে পাই — কবির স্বকীয় কোনো দৃষ্টি নয়, কবিপ্রসিদ্ধির বিশিষ্ট ব্যবহার।

* এই কথাটা লিখে না রাখলে আমি নিজের প্রতি অবিচার করবো যে উক্ত কবিতার সমাপ্তি আমার এখন আর খেদজনক বলে মনে হয় না। — পঞ্চম সংস্করণের টী।

চকিত হরিনীর মতো দৃষ্টি, ভ্রমরগঙক্তির মতো কটাক্ষ, বিষফলের মতো অধর, কদলীকাণ্ডের মতো উরু, পর্ষাপুপ্পন্তবকের মতো স্তন — এই সবই পুনরুক্তির ফলে মুখস্থ-করা বুলির মতো হ'য়ে গেছে, কিন্তু কালিদাস এই চিহ্নিত পুঞ্জির বাইরে দৃষ্টিপাত করতে রাজি নন। অথচ এমনও বলা যায় না যে এ-সব উপমার নির্বিশেষ চরিত্র বিষয়ে তিনি সম্পূর্ণ অচেতন : অন্তত এক স্থলে মনে হয় যেন কবিপ্রসিদ্ধির শৌনঃপুনিক ব্যবহারে ক্লাস্ত হ'য়ে, তিনি নিজেই নিজের অভ্যাসকে সূক্ষ্মভাবে বিদ্রূপ করেছেন। 'কুমার-সম্ভব'র প্রথম সর্গে তরুণী উমার অঙ্গ-প্রত্যঙ্গের যথারীতি বর্ণনা দিতে-দিতে, কবি হঠাৎ যেন ধমকে গিয়ে বলছেন :

নাগেন্দ্রহস্তাশ্চি কৰ্কশদ্বাদেকান্তশৈত্যাং কদলীবশেষাঃ ।

লকাপি লোকে পরিগাহি দ্বপং জাতান্তদুবোকপমানবাহাঃ ॥ (১ : ৩৬)

অর্থাৎ — হাতের শুঁড় কৰ্কশ, কলাগাছ ঠাণ্ডা ; অতএব এরা লোকসম্মত ও হ'লেও উমার উরুর উপমান হ'তে পারে না (কেননা তা স্পর্শে কোমল ও কবোক্ষ)। কিন্তু এই উপলব্ধির ফলে নতুন কোনো উপমা তিনি যে ব্যবহার করেননি এতে বোঝা যায় সমকালীন কাব্যাদর্শের তিনি কতদূর অধীন ছিলেন, কতদূর ইতিহিনির্ভর, প্রচলবিশ্বাসী।

অবশ্য আমরা সঠিকভাবে জানি না, কালিদাসের উপমাদির কতটা অংশ তাঁরই সময়ে কবিপ্রসিদ্ধি ব'লে গণ্য ছিলো, আর কতটা অংশ (যদি তেমন কিছু থাকে) তাঁর রচনার প্রভাবেই কবিপ্রসিদ্ধিতে দাঁড়িয়ে যায়। বাস্তবিকিতে ও অল্পধোবে এমন অনেক উপমা ও বাক্যাংশ আছে যা কালিদাস নানা ভাবে নানা স্থলে ব্যবহার করেছেন, কিন্তু তাঁর প্রতিটি উপমাই পূর্বসূরীদের ভাণ্ডার থেকে চয়িত কিনা, এই প্রশ্নের কোনো সহুত্তর আমার জানা নেই*। হয়তো তা-ই, হয়তো বা তা নয় ; হয়তো অনেক উপমা, পরে যা ধরা বুলিতে পরিণত হয়, তিনিই প্রথম উদ্ভাবন করেন — কিন্তু এই সম্ভাবনাকে স্বীকার ক'রে নিয়েও বলতে হয় যে তাঁর কোনো উপমায় এমন কিছু নেই যা প্রধাসিদ্ধ নয়, আক্ষরিক নয়, অলংকারধর্মী নয়। বস্তুত সঙ্গ ভাবনার, পরিচিতির সঙ্গ দূরবর্তী, মূর্তের সঙ্গ অমূর্তের তিনি তুলনা করেন না ; যে-সব বস্তু কোনো-

* অব্যাপক শিশুচরণ দ্বাদশস্তোত্র তাঁর 'ত্রয়ী' গ্রন্থে ও অব্যাপক বিরূপদ ভট্টাচার্য তাঁর 'বাস্তবিক ও কালিদাস' গ্রন্থে (বিশ্বভারতী পত্রিকা, বৈশাখ-আষাঢ় ১৩৫১) দেখিয়েছেন, উপমাধি বিষয়ে বাস্তবিকের কাছে কালিদাসের রূপ অগণ্য।

না-কোনো স্বাভাবিক লক্ষণগুণে পরম্পরের অনুরূপ, শুধু তাদেরই একসূত্রে বাঁধেন ; বিশ্বের মধ্যে লুকানো কোনো সম্বন্ধ আবিষ্কার করেন না, বা প্রতীয়মান তাকেই মনোরম ক'রে তোলেন। 'মেঘদূতে'র যে-সব উপমা বিশেষভাবে মনোমুগ্ধকর তাদের বলা যায় চিত্রধর্মী সাহিত্যের প্রকৃষ্ট উদাহরণ, ছবি হিশেবে তারা ভোলবার নয়, কিন্তু তারা কোনো অপ্ৰত্যাশিতের সম্ভাবনা জাগিয়ে তোলে না।

মহান তার চূড়া ব্যাপ্ত করে নভে স্তম্ভ কুমুদের কান্তি,
নিভা-জ'য়ে-ওঠা অটহাসি যেম রাষ্ট্র করেছেন ত্র্যম্বক। (পৃ ৫১)

শরৎবিলসিত আভাসে মেতে, জলে যেমন জোনাকির পুঞ্জ,
তেমনি বিজলির ক্ষুরিত দৃষ্টিতে তাকাবে ভবনের মধ্যে। (উ ৮৪)

বিরহশয্যার গুরুরেহ একপাশে, শীর্ণ তন্ন মনোকণ্টে,
পূর্বাংশে যেম কুকপঙ্কের চাঁদের শেষ কলা উদ্ভিত — (উ ৯২)

মেঘলা দিনে যেম মলিন কমলিনী, জেগেও নেই, নেই ঘুমিয়ে। (উ ৯৩)

শ্রুত কুন্তলে রক্ত বিস্তার, শিথিলজলশৃঙ্গ,
স্বহার পরিকায়ে ভুলেছে ক্রবিলাস, এমন বাম আঁধি যুগাকর —
ডোমার আগমনে উজ্জ্বল কম্পনে যে-শোভা করি তার অনুমান,
তুলনা সেকালের স্নেহ মৎস্তের আঘাতে চঞ্চল কুমলয়। (উ ৯৮)

এর প্রতি ক্ষেত্রে উপমের ও উপমানের মধ্যে একটি দৃষ্টমান সাদৃশ্য রয়েছে ; তুমার স্তম্ভবর্ণ, সংস্কৃত প্রথানুসারে হান্তও তা-ই ; তাছাড়া মহাদেব কৈলাস-বাসী, তাঁর অটহাসি কল্পনা করতে গেলে আমাদের মনে বিরাটের ভাব জেগে ওঠে ; কৈলাসের তুল ও ধবল চূড়া তাঁর সঙ্গে একাধিক অনুষঙ্গে জড়িত। তেমনি, জোনাকি ও বিদ্যুতের চমক, বিরহিনী ও শীর্ণ চাঁদ, হুঃখিনী ও মেঘলা দিনের পদ্ম, ক্ষুদ্র নীলপদ্ম ও কালো চোখের চঞ্চলতা — এই যুগলসমূহ একই ধরনে করুণ বা প্রিয়দর্শন, এদের মধ্যে কোনো দ্বন্দ্ব বা ভাবগত দূরত্ব নেই। দাস্তের উপমা ঝিল্লিয়ে এলিয়ট বা বলেচেন এদের বিষয়ে তা-ই বললে হয়তো ভুল হয় না ; এদেরও উদ্দেশ্য দৃশ্যগুলিকে আমাদের মনের সামনে আনো অনির্দিষ্ট ক'রে তোলা, আরো স্পষ্ট ক'রে আমাদের দেখা নো। কিন্তু দাস্তের যে-উপমাটি এলিয়টকে (আর তাঁর আগে ম্যাথু আর্নল্ডকে) মুগ্ধ

করেছিলো, সেটিকে কালিদাসের সম্মান বলা যায় না। নরকের ঘোলাটে আলোয় পাণ্ডুর দল আগন্তুক হু-জনের দিকে তাকাচ্ছে—

Knitting up their brows they squinned at us
Like an old tailor at the needle's eye.

(ইনফের্নো : ১৫ । পেন্ডুইন অনুবাদ ।)

এর অব্যবহিত পূর্বে, একই বিষয়ে, আর-একটি উপমা পাওয়া যায় :

Hurrying close to the bank, a troop of shades
Met us, who eyed us much as passers-by
Eye one another when the daylight fades
To dusk and a new moon is in the sky—

কোথায় নরকের পাণ্ডুর মিটিমিটে চোখ, আর কোথায় বুড়ো দরজির ছুঁচে সুতো পরানো ! সন্ধ্যায় যখন প্রতিপদের চাঁদ উঠেছে, সেই স্বপ্ন আলোয় আমরা হয়তো পরিচিতকেও হঠাৎ ঠিক চিনতে পারি না, কিন্তু এই দৃশ্যের মধ্যে এমন কোনো বীভৎস বা ভীতিকর ভাব নেই, যাতে নরকের কথা আমাদের মনে পড়তে পারে। কর্মিষ্ঠ বুড়ো দরজি আমাদের শ্রদ্ধা ও করুণা জাগায়, আর সাক্ষ্যলয়টিকে আমরা রমণীয় ব'লেও অনুভব করতে পারি ; নরকবর্ণনায় এ-দুটি প্রসঙ্গের অবতারণা ক'রে দাস্তে যে-সব তথ্যের মধ্যে যোগসাধন করেছেন, তাঁর কাব্য রচিত হবার আগে সেগুলোকে একত্র ক'রে বা সম্পৃক্তভাবে কেউ কোনোদিন দেখতে পায়নি, বা দেখতে পাওয়া সম্ভব ছিলো না। এই উপমা ছুটিতে শুধু যে বর্ণিতব্য বিষয় স্পষ্ট হয়েছে তা নয়, মানুষের অনুভূতির সীমান্ত প্রসারিত হ'লো।

Full fathom five thy father lies ;
Of his bones are coral made ;
Those are pearls that were his eyes ;

এই কাব্যংশের আবেদন কোন গুণে এমন অস্বাভাবিক ও বিচিত্র ? একে ছবির গুণে সম্বন্ধ বলা যায় না (বা কালিদাসের শ্রেষ্ঠ উপমাকে সর্বদাই বলতে পারি) ; হৃত মানুষের হাড়ের সঙ্গে প্রবালের, বা চোখের সঙ্গে মুক্তার আকৃতি- বা বর্ণগত সাদৃশ্য খুব স্পষ্ট নয় (প্রেমসীর অধরের সঙ্গে প্রবালের ও দাঁতের সঙ্গে মুক্তার তুলনাই শেক্সপিয়রের সমকালীন কাব্যে চলিত ছিলো)। কিন্তু এখানে উপমের ও উপমানের মধ্যে যে-প্রকৃতিগত সম্বন্ধ আছে তার ফলে এই দুই গীতিকাটি প্রাণধর্মের বেগবান হ'রে উঠেছে : প্রবাল

ও মুক্তো সামুদ্রিক বস্তু ব'লে জলমগ্ন নাবিকের সহবাসী : উভয় বস্তুই প্রাণীর দেহনির্গত করণ, যত্নের উপজাতক — অথচ ছোটোকেই, বর্ণ, আকৃতি ও হৃৎপ্রাপ্যতার গুণে, মানুষ মূল্যবান ব'লে জ্ঞান করে। ফলত, 'coral' ও 'pearl' শব্দ দুটিতে আমরা যখন যত্নের প্রতিধ্বনি শুনছি, তখনই তারা আমাদের মনকে প্রস্তুত ক'রে তোলে পরবর্তী 'rich and strange' বিশ্লেষণ দুটির অভিধাতের জন্য — ফ্রেমে-বাঁধানো পরিষ্কার কোনো ছবি পাচ্ছি না, কিন্তু মগ্ন নাবিকের এই আশ্চর্য 'সিঙ্কু-রূপান্তর', স্বল্প কয়েকটি ইঙ্গিতে, আমাদের মনে ক্রমবর্ধমান বিস্ময়ের স্ফার করে।

নাগীদেহের বর্ণনায় সংস্কৃত কবিতা অক্লান্ত, তার কোনো-কোনো অংশের প্রশংসাতেও ভারতীয় সমালোচকেরা ক্লান্তিহীন। কিন্তু প্রাই প্রসঙ্গেও — পূর্বেই বলেছি — উপমাদি অত্যন্ত হুনির্দিষ্ট ও পরিমিত ; প্রতি অঙ্গের অঙ্গ, কয়েকটি বাঁধা-ধরা উপমান আছে, সেগুলোকে ঘুরিয়ে-ফিরিয়ে ব্যবহার করতে কালিদাসও লজ্জাবোধ করেন না।

আবজিতা কিংকদিব স্তনাত্যাং বাসো-বসান্য তরুণাক্ষীগম্।

পাণ্ডপুপ্পস্তবকাবলম্বা সকারিণী পল্লবিনীলভেব । (কুমার : ৩ : ৫৪)

বাগী অলম্বন সংস্কৃত কবিতা পড়েছেন, তাঁরাও এই বিখ্যাত শ্লোকে দেখতে পাবেন — একটি পুনরাবৃত্তি মাত্র, যা পদলালিত্যের গুণে চমৎকারিষ্কপেয়েছে ; অল্প একটু চেষ্টা করলেই এই একই চিত্ররূপের বহু ভিন্ন-ভিন্ন প্রকরণ অন্যান্য কবি ও কালিদাসের নিজের রচনা থেকে উদ্ধার করা যায়। (মাত্র কয়েক শ্লোক আগে [কুমার : ৩ : ৩৯] এই লতার প্রসঙ্গেই 'পর্ধাপুপ্পস্তবকস্তনাত্যাং' পাওয়া যায়, এবং 'রঘুবংশ' ১৩ ৩২-এও অশোকলতাকে বলা হচ্ছে 'তরুণ স্তনাত্তিরাম স্তবকাভিনম্বা'।) কোনো উপমাই এমন নয় যাতে আমরা ভাষার পিছনে ব্যক্তিকে দেখতে পাই, যাতে কালিদাসের স্বকীয় বা অনন্য কোনো দৃষ্টি ধরা পড়ে। সে-রকম দৃষ্টি থাকলে, নাগীদেহের মতো 'ব্যবহৃত, ব্যবহৃত, ব্যবহৃত' প্রসঙ্গেও কল্পনার কত বড়ো ব্যাপ্তি ধরা দিতে পারে, তার কয়েকটি উদাহরণ দিচ্ছি :

দুটি আঁশ, চাঁদের মতো, পাড় বেয়ে উঠলো উপরে,

উপর সীমান্ত-মেঘে ডুব গেলো ;

অজ্বর কণ ছারাটি হঠলো গিহনে,

পা দুটি এলো এগিয়ে, উদ্ভাসিত,

আর দেহের সব ক-টি সজ্জি জীবন্ত হ'বে উঠলো
হুঁরাপারীদের কঠোর মতো ।

*

*

*

তারপর এই শরীরের অস্পষ্ট উন্মেষের মধ্যে
চুকে পড়লো প্রথম গ'ট মিথাস, যেন প্রভাতী বায়ু।
শিরায়ুষ্কের কোমলতম ডালে-ডালে জাগলো গুঞ্জন,
আর তারপর আরম্ভ হ'লো
গভীরতর স্থানগুলিতে শোণিতের মর্মর ।
আর এই বাতাস, প্রবল হ'তে-হ'তে, মিথাসের সবটুকু ক্ষয়ভাব
তীব্র ঝাপটে ভ'রে তুললো সত্ত্বজন স্তন ছুটিকে,
নিজেকে দিলো প্রতিষ্ট ক'রে তাদেব মধ্যে, আর তাবা
দিগন্তে-ভ'রে-ওঠা ন্যূত পালের মতো
হালকা মেয়েটিকে তাঁরে নিবে এলো ঠেলে ।

('ভবনাসেব জন' : রাষ্ট্রনেব মাণিবা রিলকে)

মহান জজ্বার আঘাতে বসনের আলোড়ন
জাগার যাতনায় আধার বাসনার আবেদন ।
যেন যে ডাকিনীবা দু-জনে
গভীর খলে নাড়ে কালিমা-ঘন এক প' চনে ।

('হৃদয় জাহাজ' শার্ল বোদলেয়ার)

এরই পাশাপাশি উদ্ধৃত করি আমাদের অতিপরিচিত

চল তার কবেকার অন্ধকার বিদিশার নিশা,
মুখ তার শ্রাবস্তীর কারুকার্য ; অতি দূর সমুদ্রের 'পর
হাল ভেঙে যে-নাথিক হারায়েছে দিশা
সবুজ বাসের দেশ বধন সে চোখে দেখে দারুচিনি-বীণের ভিতর,
ভেমনি দেখেছি তারে অন্ধকারে ; বলেছে সে, 'এতদিন কোথায় ছিলেন ?'
পাখির নীড়ের মতো চোখ ভুলে নাটোয়ের বনলতা সেম ।

'চাঁদের মতো মুখ'-এর চাইতে 'চাঁদের মতো জাহ্নু' অনেক বেশি সার্থক মনে
হয় আমাদের কাছে, আর তার কারণ শুধু নৃতনত্বের চমক ব'লেও মানতে
পারি না । দেবী সমুদ্র থেকে উঠছেন (বতিচেল্লির চিত্র শ্রবণীর), জাহ্নুর অস্থি
গোলাকৃতি, দিগন্তে যেমন চাঁদের উদয় পৃথিবীতে তাঁর আবির্ভাবও ভেমনি ;
কিন্তু এই চাক্ষুষ সাদৃশ্যই এখানে সব কথা নয় ; জাহ্নুর প্রতি এই মনোযোগের
কারণ, ঐ অঙ্গ চালনা ক'রেই তিনি তাঁরে উঠবেন, সকাল ভ'রে ফুটিয়ে
তুলবেন 'ফুল আর বাস, উষ্ণ, উদ্ভাস্ত, / যেন আলিঙ্গন থেকে উঠে-আগা ।'

এই গতির ভাবটিকেই ক্রমশ সোচ্চার ক'রে তোলা হচ্ছে : দেবীর জন্মা 'স্বরাপায়ীদের কণ্ঠের মতো জীবন্ত', আর 'দিগন্তে-ভ'রে-ওঠা ভরা পালের মতো' তাঁর নূতন স্তন দুটি । একই রকম অযৌক্তিকের সাধনার বোদলেয়ার এক তরুণীর জন্মকে দুটি ডাকিনী ব'লে ভাবতে পেয়েছিলেন, বাদের আন্দোলনে তাঁর কাম উদ্‌গীর্ণ হচ্ছে ; জীবনানন্দ দেখতে পেয়েছিলেন এমন চোখ, যা নীড়ের মতো স্নেহে ও আশ্রয়ে পরিপূর্ণ । বিদিশার রাত্রির মতো চুল, শ্রাবস্তীর কারুকার্যের মতো মুখ, বা — আরো আশ্চর্য — 'উটের গ্রীবার মতো কোনো এক নিশ্চকতা' — কালিদাসের কাব্যাদর্শ অনুসারে এ-সব উপমার কোনো অর্থই করা যাবে না, কিন্তু আমাদের কাছে এদের অর্থ সব-কিছু । শ্রাবস্তী ও বিদিশা বিষয়ে তবু বলা যায় যে এই দুই নগর যেমন লুপ্ত, সুদূর, স্মৃতিভারাক্রান্ত, তেমনি কবির জীবনে বনলতা সেন নায়ী নারী, কিংবা তিনি মানবীও নয়, এক স্বপ্নচারিণী, যাকে কখনো পাওয়াও যাবে না, ভোলাও যাবে না । কিন্তু উটের গ্রীবার সঙ্গে নিশ্চকতার সম্বন্ধ কী ? এই প্রশ্নের উত্তরের জন্য আমরা যখন ভাষা খুঁজে পাই না, তখনও আমরা উপমাটিকে অত্যন্ত সংগত ব'লে অনুভব করি ; এই উপমা আমাদের চিন্তাশক্তিকে জাগ্রত ও কর্মিষ্ঠ ক'রে তোলে, তার প্রেরণায় বিশ্বের দুই সুদূরপর্যায়ের মধ্যে সেতুবন্ধন সহজ হ'য়ে যায় ।

এই কথা বলেছিল তারে

চাঁদ ডুবে চ'লে গেলে — অদ্ভুত জঁ ধারে

যেব ভাব জানাল'র ধারে

উটের গ্রীবার মতো কোনো এক নিশ্চকতা এসে ।

('আট বছর আগের একদিন')

বিচ্ছিন্নভাবে পড়লে অনর্থক মনে হ'তে পারে, কিন্তু সম্পূর্ণ কবিতাটি ধীরে জানা আছে তিনি বুঝতে চাইলেই বুঝতে পারবেন যে 'উটের গ্রীবা' অদ্ভুত ব'লেই আশ্চর্যরকম সার্থক । মৃত ব্যক্তিকে আত্মহত্যার পরামর্শ দিয়েছিলো এই নিশ্চকতা ; উটের চিত্রকল্পটিতে তারই স্তম্ভাবহতা সূচিত হয়েছে, আত্মহত্যার প্রাক'লে নৈশ স্তম্ভতার রোমহর্ষণ । আসলে, উটের গ্রীবার উপমার এখানে ঠিক নিশ্চকতা নয়, মৃত্যু — মৃত্যুই তার ভীষণ গ্রীবা বাড়িয়ে দিলো জানলা দিয়ে, পূর্ব-পঙ্ক্তির 'অদ্ভুত' বিশেষণও কোনো-এক অজানার ইঙ্গিত দিচ্ছে । উক্ত ব্যক্তির পক্ষে উট অচেনা জন্তু, উটের বাসস্থান মরুভূমি,

আকার বৃহৎ ও আকৃতি অস্বন্দর — এই তথ্যগুলিতে, পুরো কবিতাটি প'ড়ে ওঠার পর, আমরা লক্ষ্য করি এক গম্ভীর ও অন্তর্ভুক্ত ইঙ্গিত, বা কবিতাটির মূল ভাবনাকে প্রগাঢ় ক'রে তোলে। যে-সার্থম্য আমরা কোনো ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য অংশে খুঁজে পাই না, তার সামগ্রিক প্রভাবে আবিষ্কৃত হ'তে হয়।

ইঙ্গিতময় উপমার একটি শর্ত হ'লো এই যে উপমেয় ও উপমানে কোনো যান্ত্রিক যোগ থাকবে না, একটি তির্যকভাবে অন্তর্ভুক্ত প্রান্ত ছুঁয়ে চ'লে যাবে। অবশ্য কোনো উপমাতেই দুই অংশে কোষ-তরবারি সম্বন্ধ থাকতে পারে না। 'চাঁদমুখ' বললে চাঁদের মনোহারিত্ব শুধু মনে পড়ে আমাদের, তার শৈত্য, গোলত্ব বা মৃত অবস্থা নয়; কিন্তু রোমান্টিক কবিতায় উল্লিখিত প্রসঙ্গেই কথা ফুরোয় না, তাকে আন্তে সরিয়ে দিয়ে উপমার অভিপ্রায় আরো দূরে উত্তীর্ণ হয়।

কুঁকড়ে আছে তারা, একটু নড়ে না,

নিবাস নের লাল ঘুলঘুলিতে —

স্তনের মতো উষ্ণ।

ব্যাবোর এই স্তরকে আমরা দেখতে পাই, উপমেয়ের স্থানচ্যুতির ফলে উপমা কত বেশি বলতে পারে। কবিতাটির নাম 'উদ্ভ্রান্তেরা', বিষয় পাঁচটি দরিদ্রসন্তান, যারা কুটিগুলার দোকানের বাইরে বুদ্ধিস্বভাবে দাঁড়িয়ে আছে, শীতের রাত্রে, কনকনে হাওয়ায়। ভিতরে সারি-সারি কুটি সৈঁকা হচ্ছে, চুল্লির লাল ঘুলঘুলির দিকে মুখ হ'য়ে তাকিয়ে আছে তারা। সেই ঘুলঘুলিকে কবি বলছেন স্তনের মতো উষ্ণ। স্তনের মতো কেন? আমাদের বুঝতে দেয় না যে চুল্লির ফোকরটা এখানে একটা ধাপ মাত্র, সেই ফোকরে তৈরি-হ'তে-থাকা কুটিগুলোই উপমানের আসল লক্ষ্য। উষ্ণ, নরম, টাটকা কুটিকে অনেক বিষয়েই 'স্তনের মতো' বলা যায় — এবং উভয় বস্তুই খিদে মেটায়, পুষ্টি দেয়, যা এই ক্ষুধিত শিশুদের পক্ষে সবচেয়ে বড়ো কথা।

রোমান্টিক আর্ট আমাদের শিখিয়েছে বহিঃস্বপ্নের প্রতি দান্ত্যবোধ থেকে মুক্ত হ'তে; তার শ্রেষ্ঠ প্রতিভুদের রচনায় আমরা দেখেছি, কেমন ক'রে কবির চিন্তে বিভিন্ন ইন্দ্রিয়ের মধ্যে সীমান্তরেখা ভেঙে যায়, সব বিপরীত অঙ্গিষ্ট হ'য়ে ওঠে, কবি আমাদের জন্য জন্ম ক'রে আনেন অজানাকে — যে-জন্মের উজ্জ্বলে বোধশেলার অস্বস্তি ববেছিলেন এমন সব গন্ধ, বাস

কোনোটি ‘শিশুর মাংসের মতো (দেহের মতো, স্পর্শের মতো) তাজা’, কোনোটি ‘মুরজনিষনের মতো কোমল’, কোনোটি বা ‘শ্রেইরির মতো সবুজ’, আর এমন সব প্রতিধ্বনি যা ‘রাত্রি ও স্বচ্ছতার মতো’ সবুজ ও বিশাল। বোদলেয়ার-এর এই কবিতা লেখা না-হলে বালক-র‍্যাঁবো বলতে পারতেন না যে কবির পক্ষে দ্রষ্টা হবার উপায়ই হ’লো ‘ইন্ড্রিয়সমূহের স্ফুটিত বিশৃঙ্খলাসাধন’, কিংবা রিলকে অফিয়ুগের গীতধ্বনিতে এমন এক বৃক্ষের ‘দেখা’ পেতেন না, যা কানের মধ্যে আরোহণকারী। কালিদাস থেকে, কালিদাসের জগৎ থেকে বহু দূরে চ’লে এসেছি আমরা। বহু দূরে, কিন্তু আমাদের এই পর্যটন ব্যর্থ হয়নি। পূর্বোক্ত উদ্ধৃতিগুলির সাহায্যে আমরা এখন আরো জোর দিয়ে বলতে পারি যে কবি যেখানে সবচেয়ে বড়ো সেখানে তিনি আবিষ্কারক, অনুসন্ধানী, সেতুনির্মাতা; আমাদের মানসজগতে নতুন-নতুন রাজ্য তিনি যোজনা করেন; দূর ও নিকট, দৃশ্য ও অদৃশ্য, অতীত ও বর্তমান — এই সব প্রধাসিদ্ধ ভেদ স্ফুটিয়ে দেন। কিন্তু কালিদাস বিষয়ে উচ্চতম কথা যা বলা যায়, তা এই যে তিনি একটি ঐতিহ্যকে তার পূর্ণতম পরিণতি দান করেছেন, তাকে নিয়ে গেছেন সমৃদ্ধির চরমে।

৭

এই কথাটাকেই সুরিয়ে বলা যায় যে ক্লাসিক সাহিত্যের পূর্ণ প্রতিভু যোরোপে যেমন হোমার নন, ভার্জিল, ভারতে তেমনি বাল্মীকি নন, কালিদাস। রাষ্ট্রে, ধর্মে, সমাজে — অতএব রচনারীতিতে — প্রতিষ্ঠিত শৃঙ্খলার সম্পূর্ণ স্বীকৃতিকে আমরা বলতে পারি ক্লাসিক মানসের একটি প্রধান লক্ষণ; অতএব ক্লাসিক সাহিত্যের প্রধান একটি লক্ষণ হ’লো — দুর্বোধাতার অভাব। অল্প শব্দের অভাবে ‘দুর্বোধাতা’ লিখলাম; যে-শব্দটি আমি বোঝাতে চাচ্ছি, ইংরেজি ‘obscurity’ শব্দের আক্ষরিক অর্থে তার ইঙ্গিত আছে। কবিতার কাছে আমাদের গভীরতম আকাঙ্ক্ষা এই যে তার একটি অংশ হবে অন্ধকার — ‘obscure’ — যাকে আমরা কখনো ‘বুঝে উঠতে’ পারবো না ব’লেই যাতে আমাদের আনন্দ কখনো নিঃশেষ হবে না। এবং আমাদের এই আকাঙ্ক্ষা পূরণ করেন সেই কবিরাই যারা কোনো-না-কোনো অর্থে বিদ্রোহী — বীদেয় তালিকা দীর্ঘ ও বহুগুণব্যাপী এবং বীদেয় মধ্যে আছেন শেজপিয়র, ব্লেক, হেডালিন, বোদলেয়ার, রবীন্দ্রনাথ ও ইয়েটস-এর মতো আপাতপ্রাজ্ঞ

কবিগণ। রবীন্দ্রনাথ তাঁর শ্রেষ্ঠ কবিতাবলিতে, প্রাঞ্জল হ'লেও দুর্বোধ : 'প্রদীপ ভেসে গেল অকারণে' ব্যাকরণের বিশেষে অতিশয় সয়ল ; কিন্তু এর অর্থ কী বা কতখানি, আমরা যেন শার। জীবন চিন্তা ক'রেও তার কুল পাবো না। 'অ্যান্টনি অ্যাণ্ড ক্লিওপ্যাট্রা' নাটকে ময়গোমুখ নারিকা যখন বলে, 'Dost thou not see my baby at my breast / That sucks the nurse asleep ?'— তখন এই বহুচারিণী মোহিনী, যাকে সন্তানের মতো ব'লে জানলেও মাতা ব'লে ধারণা করা আমাদের পক্ষে সহজ নয়, তার মুখে 'my baby' প্রথমে একটি বিস্ময় জাগায়, তারপর অনেকগুলো সংলগ্ন তথ্যের স্মারকের মতো কাজ করে : ক্লেওপাত্রার বক্সোলগ্ন বিষধর পতঙ্গ, তার হৃদয়ে অ্যান্টনির (এবং হয়তো বা নীজার ও অন্যান্য প্রণয়ীদের) স্মৃতি, তার অনির্বাক্ত ও আত্মঘাতী প্রেমতৃষ্ণা — এই সবই একসূত্রে গাঁথা হ'য়ে যায়। 'O rose, thou art sick !' 'That dolphin-torn, that gong-tormented sea', 'কোথায় আলো কোথায় ওরে আলো / বিরহানলে আলো রে তারে আলো' — এই ধরনের বহু পঙ্ক্তি বিশ্লেষণ ক'রে দেখানো যায় যে কবিতার 'অর্থ' কোটোর মধ্যে মুক্তোর মতো একটি নিশ্চল ও নির্দিষ্ট পদার্থ নয়, তা একটা বেগ, গতির বেগ, বা শব্দ-গুলোকে দূরে কাছে নিশেনের মতো উড়িয়ে দেয়, যাদের ইশারায় মন তার শক্তি ও শিক্ষা অনুসারে দূর থেকে দূরতরের দিকে চলতে থাকে। অনেক রাতে ঠাণ্ডা আকাশে যখন খণ্ড চাঁদ ওঠে — কিংবা যখন ঝোড়ো প্রাণ পৃথিমাকে মেঘে ঢেকে দেয় — তখনকার সেই ছায়াভরা জোৎস্নার পৃথিবীর নগর, প্রান্তর ও কানন যেমন রূপান্তরিত হয়, চেনাকে মনে হয় অচেনা, দূরকে মনে হয় সংলগ্ন, গল্পের, শিশুর ও নীলিমা পরস্পরের আলিঙ্গনে আবদ্ধ হয় — এই সব কবিদের রচনাও তেমনি ক'রেই ব্যক্তের মধ্যে অব্যক্ত ও অনির্বচনীয়কে ধারণ করে ; এই আলো-আধারিকেই আমরা আধুনিক কালে কবিতার প্রধান গুণ ব'লে ভেবেছি — এটাই আসল, এটাই সব — এই গুণটি থাকলে কবির হাতে কবিতা শেষ হ'লেও পাঠকের পক্ষে তা নিঃশেষ হয় না।

আমাদের বুদ্ধির সঙ্গে আমাদের আনন্দের সম্বন্ধটি একটু অদ্ভুত। বা আমরা একেবারেই বুদ্ধি না। তাতে আমরা আনন্দ পাই না ; বা আমরা সম্পূর্ণরূপে বুদ্ধি কেলি তাতেও আমরা আনন্দ পাই না। এখন কালিদাসের

কবিতা ছন্দ হ'তে পারে, কিন্তু ছর্বোধ নয়; তাঁর অনুশীলন শ্রমসাপেক্ষ হ'তে পারে, কিন্তু সেই শ্রম এক জায়গায় এসে থামতে বাধ্য। শেক্সপিয়ার বা অন্য কোনো রোমান্টিকের কাব্য বিষয়ে সমালোচকেরা যা লিখেছেন, তা পাঠ করলে আমরা সেই-সেই কাব্য কিছুটা, হয়তো অনেকটা ভালোভাবে বুঝতে পারি; তবু শেষ পর্যন্ত কিছু বাকি থেকে যায় — কীটস-কথিত সেই 'fine excess' — যার মুখে ছায়ার ঘোমটা মাঝে-মাঝে ন'ড়ে উঠলেও কখনোই একেবারে স'রে যায় না। কিন্তু 'মেঘদূত' কাব্যটিকে, মল্লিনাথের ও অন্যান্য টীকার সাহায্যে, আমরা সম্পূর্ণভাবে আয়ত্ত করতে পারি, একটি কণাও বাইরে প'ড়ে থাকে না, অর্থ ও ব্যঞ্জনার শেষ বিন্দুটুকু নিংড়ে নিতে পারি তা থেকে। একটি শ্লোকে একাধিক অর্থ যদি থাকে, তার প্রতিটি অর্থই সুনির্দেশ; তার মধ্যে এমন কিছু নেই, যা বহু অসম্পষ্ট সম্ভাবনার সূত্রে আমাদের মনকে ক্রণে-ক্রণে উত্তেজিত ক'রে তুলতে পারে। এদিক থেকে 'মেঘদূতের' — এবং সাধারণভাবে সংস্কৃত কবিতার — সীমাবদ্ধ চরিত্র স্বীকার না-ক'রে উপায় নেই।

অথচ — পূর্বেই বলেছি — 'মেঘদূত' সংস্কৃত ভাষার সেই একটি কাব্য যা আমরা পৌনঃপুনিকভাবে পাঠ করতে প্রস্তুত ও উৎসুক, যার বহু অংশকে আমরা স্মরণের অন্তরঙ্গ ক'রে নিয়েছি, এবং যাতে — নতুন আবিষ্কারের অবকাশ না-থাকলেও — আমরা বার-বার নতুন ক'রে আনন্দ পাই। তার মানে, 'মেঘদূতের' অর্থ আমাদের করতলগত হ'লেও তার মধ্যে অন্য দিক থেকে কিছু-একটা উদ্ভূত থাকে, যার আকর্ষণ অক্ষুণ্ণ। এই উদ্ভূত অংশটি 'মেঘদূতের' ভাবনা নয় — ভাবনায় একে গভীর বলা যায় না; তার দূরস্পর্শী ইঙ্গিত নয় — সে-রকম ইঙ্গিত নেই এতে; এমনকি তার চিত্তরূপময় বর্ণনাও নয়, কেননা এই বর্ণনা গল্পে লেখা হ'লে আমাদের ক্লাস্তি আসতো। 'মেঘদূতের' ছন্দ, ধ্বনি, আমাদের শ্রবণে ও স্নায়ুতন্ত্রীতে তার আবেদন, এবং তার গতিধর্ম, আভ্যন্তরিক নাটকীয় ক্রিয়া, যা নিয়ে পূর্বে আলোচনা করেছি — এই ছুটি লক্ষণকে আমি উদ্ভূত ব'লে অভিহিত করবো, যা কাব্যটিকে অক্ষর-ভাবে নতুন ক'রে রেখেছে। ছন্দের গভীর আন্দোলন, হ্রস্ব ও দীর্ঘ স্বরের সুনিয়ন্ত্রিত কল্লোল, অনুপ্রাসের অপ্রকট সৌন্দর্য, দীর্ঘ সমাসের বিরলতা — এই লক্ষণগুলিতে 'মেঘদূত' হ'য়ে আছে আকর্ষণযোগ্য, পুনরাবৃত্তিযোগ্য, উচ্চারণের পক্ষে পরম অনুকূল। এর প্রতিদ্বন্দ্বী অংশ 'রঘুবংশে' বা 'কুমার-সম্ভবে' পাওয়া যেতে পারে, কিন্তু কালিদাস অন্য কোথাও সম্ভ্রান্তভাবে ব্যবহার

করেননি, কিংবা অল্প কোনো সংস্কৃত কাব্য, শুধুমাত্র তার ধ্বনির দ্বারা, এমন আবেশের সৃষ্টি করতে পারে না। আমি জানি, ধ্বনি প্রকৃতপক্ষে অর্থের প্রতিধ্বনি হ'তে পারে না, আমাদের অজানা ভাষার কবিতায় ধ্বনিবিশ্রাসে সত চাতুরী থাক তা থেকে কোনো সংবাদই নিতে পারবো না আমরা, এবং কাব্যের দিক থেকে নিছক শ্রবণশ্রুতিগত কোনো মূল্য নেই। কিন্তু 'মেঘদূতে' আরো কিছু বেশি পাওয়া যায়; ঢেউয়ের পর ঢেউ, তার মন্দাক্রান্তা যখন আমাদের কান ও মনের উপর দিয়ে গড়িয়ে চলে, তখন আমরা ধীরে-ধীরে আনন্দিক অর্থে মগ্নমুগ্ধ হ'য়ে পড়ি — কবিতা আর মগ্ন যখন অভিন্ন ছিলো, যখন ডাইনি-পুত্রের অর্থহীন ও হৃদয়বদ্ধ প্রলাপই ছিলো কবিতা — সেই অতি দূর অতীতের স্মৃতি অবচেতনায় হানা দেয় যেন। 'মেঘদূত' অর্থহীন নয়, কিন্তু তার যে-সব শ্লোক আমরা স্মরণীয় ব'লে স্বীকার করি, অনেক সময় তাদের অর্থ অতি সাধারণ — এমনকি তুচ্ছ। তুচ্ছকে গম্ভীরভাবে প্রকাশ করলে, ফল সাধারণত হাস্যকর বা হাস্যজনক হয়; কিন্তু 'মেঘদূতে' উন্টোটা দেখতে পাই; সেখানে ধ্বনির গৌরবে তুচ্ছ হ'য়ে ওঠে স্নায়নীয়।

প্রত্যাসন্ন নভসি দরিত্রাজীবিভালধনাৰ্ণী (পৃ ৪)

বেণীভূতপ্রভনুসলিলাসাবভীভক্ত সিন্ধুঃ (পৃ ৩০)

দীর্ঘাকর্ষন পটুমদকলং কুজিতং সারসানাং (পৃ ৩২)

বিদ্যৎবন্তং ললিতবসিতাঃ সল্লচাপং সচিভাঃ (উ ৩৫)

— এরা এক-একটি পদ বা পঙক্তি হ'লেও বাক্য নয়, কোনোটিতেই সম্পূর্ণ কোনো অর্থ বা চিত্র নেই, এবং সমগ্র শ্লোকসমূহে বা বলা হয়েছে তাও আমাদের ভাবনার বা কল্পনার কোনো উত্তেজনা এনে দেয় না। অথচ এই পঙক্তি, এবং শ্লোকসমূহ — সমগ্রভাবে 'শ্রোত্রপের' 'মেঘদূতে'র মধ্যেও — বিশিষ্টভাবে দাবি করে, শুধু আমাদের কর্ণেদ্রিয়কে নয়, আমাদের স্নায়ুতন্ত্রী-সম্বিত চৈতন্যকে। এ যেন সেই পঙক্তি, যা আমাদের 'দেহকে রোমাঞ্চিত ক'রেই চিত্তস্তম্ভি ঘটাতে পারে, যার কোনো জ্ঞানবৈজ্ঞানিক আর প্রয়োজন নেই — সেই পঙক্তি, যাকে হৃদয়ে আমরা মালার্মের ভাষায় বলতে পারি 'শূন্য, একতাল ও ধ্বনিময়'।

অনুবাদের বক্তব্য

এই গ্রন্থের ভূমিকারূপে যে-প্রবন্ধটি মুদ্রিত হলো, তাতে আমি সংস্কৃত কবিতার সঙ্গে আধুনিক জীবনের ব্যবধান বিষয়ে কিছু আলোচনা করেছি। ব্যবধান ঘটেছে তা মানতেই হয়, কিন্তু এ-কথা ভাবলে ভুল হবে যে তা অনতিক্রমা। দেশ-কালের দূরত্ব মোচনের কয়েকটি উপায় আমাদের জানা আছে : তার মধ্যে অনুবাদ এক দিক থেকে সবচেয়ে কার্যকরী। লেখক ও তাঁর ভাষা যখন প্রাচীন, তখন তাঁকে সমকালীন জীবনের মধ্যে সংকলিত করার কাজটি অনুবাদের ব'লে স্বীকার্য—পণ্ডিত বা পুরাবিদের নয়। অনুবাদই সেই ঘটক, যার প্ররোচনায় আমরা বুঝতে পারি যে প্রাচীন সাহিত্য একটা বৃহদায়তন স্বাবর সম্পত্তি নয়, যুগে-যুগে তা বাণিজ্যের যোগ্য ব'লেই আমরা তাকে 'ক্লাসিক' নাম দিয়েছি, এবং আমাদের আজকের দিনের সম্পূর্ণ ভিন্ন পরিবেশেও তার সংলগ্নতা হারিয়ে যায়নি। অর্থাৎ, অনুবাদ সেই প্রাচীনকে সজীব ও সমকালীন সাহিত্যের অংশ করে তোলে। আর সেইজন্মেই যুগে-যুগে নতুন অনুবাদের প্রয়োজন ঘটে। বেহেতু ভাষা একটি নিত্যসচল ও পরিবর্তমান পদার্থ, এবং ভাষাই সাহিত্যের বাহন, তাই কোনো-একটি অনুবাদ, উৎকৃষ্ট হ'লেও, চিরকাল পর্যাপ্ত থাকে না; প্রতি যুগ ভাষার যে-বিশেষ ভঙ্গিকে জন্ম দেয়, তার সঙ্গে মিলনের দ্বারাই পুরাতনের পুনরুজ্জীবন ঘটে থাকে। লেখক প্রাচীন ব'লে তাঁকে বেদীতে বসিয়ে যদি শুধু পূজো করতে থাকি তবে তো তাঁকে মৃত্যুদণ্ডাজ্ঞা দেয়া হ'লো; তাঁকে বাঁচিয়ে রাখতে হ'লে আমাদের সঙ্গে এক পণ্ডকিতে বসিয়ে আমাদেরই ভাষায় কথা বলাতে হবে। যোরোপের আধুনিক ভাষাগুলিতে গ্রীক ও লাতিন সাহিত্যের প্রচুর ও বিচিত্র অনুবাদ প্রতি যুগে নির্দিষ্ট কালের মতো উদ্ভূত হ'য়ে আসছে; সেটা নিশ্চয়ই একটা কারণ, যার জন্য আধুনিক যোরোপের প্রাণশ্রোতে তার গ্রীকপূর্ব উত্তরাধিকার নিরন্তর প্রবহমান। যোরোপের সঙ্গে গ্রীক ও লাতিনের যা সম্বন্ধ, সংস্কৃতের সঙ্গে আমাদের ঠিক তা-ই; এবং অনুবাদের ক্ষেত্রে কিছুটা পেছিয়ে থাকলেও, বাংলা সাহিত্যে সম্প্রতি কিছু কাজ হয়নি তাও নয়। প্রবোধেন্দুনাথের 'কাদম্বরী' ও রঘুনাথের 'বৃদ্ধচরিতে' সংস্কৃতের জটিল ও মস্ত-মস্ত

বাচনভঙ্গি পাওয়া যায়, কিন্তু অগ্র একজন লেখকের রচনার সংস্কৃত ভাষা, তার শালীনতা না হারিয়ে, আয়ত্ত করেচে চলতি বাংলার সাবলীল স্বাচ্ছন্দ্য। যেমন আজকের দিনের ইংরেজিভাষীর পক্ষে ডি. ভি. রৌউর হোমার, তেমনি আধুনিক শিক্ষিত বাঙালির উপযোগী গ্রন্থ রাজশেখর বসুর রামায়ণ ও মহাভারত; আজকের দিনে, যখন শিশুরা আর কৃত্তিবাস বা কাশীরাম দাস পড়ে না, এবং বয়স্করা তাতে ক্লান্তিবোধ করেন, এবং যখন কালীপ্রসন্নর মহাভারত বহুকাল ধরে অপ্রাপ্য হ'য়ে রয়েছে, তখন ঐ রকম দুটি সুখপাঠ্য সরল অনুবাদ সম্পাদিত না-ক'লে দেশের লোকের রামায়ণ-মহাভারত ভুলে যাবার আশঙ্কা ছিলো — অন্তত, আমাদের উত্তরপুরুষের পুরাণ-জ্ঞান শিশুপাঠ্য সংস্করণ ছাড়িয়ে এগোতে পারতো না। সন্দেহ নেই, রাজশেখর বসুর অনুবাদের মধ্য দিয়ে আধুনিক বাঙালির জীবনে বাস্তবিক ও বেদব্যাসের নতুন ক'রে প্রাণপ্রতিষ্ঠা হ'লো। এ-কথা ব'লে আমি মূলের মহিমা হ্রাস করতে চাচ্ছি না — সেটা অসম্ভব; আমার বক্তব্য এই যে পৃথিবীর শ্রেষ্ঠ রচনামাত্রই অনুবাদের মুখাপেক্ষী। ধারা ব'লে থাকেন যে অনুবাদ রচনা ও পাঠ করা সময়ের অপব্যয় মাত্র, তাঁদের আমি মনে করিয়ে দিতে চাই যে শেক্সপিয়র ও কীটস অনুবাদে ভিন্ন গ্রীক বা লাতিন সাহিত্য জানেননি, এবং ভারতীয় মানসে যে-দুটি গ্রন্থ সবচেয়ে প্রতিপত্তিশীল, সেই মহাভারত ও রামায়ণ সর্বভারতে বহু শতক ধরে অনুবাদে বা অনুলিখনে প্রচারিত হচ্ছে। ইংরেজি ভাষার যে-বাইবেল পৃথিবীর সর্বাধিক প্রচারিত গ্রন্থ, সেটি অনুবাদ বা অনুবাদের অনুবাদ — কিন্তু তার পাঠকদের মধ্যে ক-জনের তা মনে পড়ে, বা মনে পড়লেও কী এসে যায়? উনিশ শতকের শেষ ভাগ থেকে, রুশ উপন্যাস সমগ্র প্রতীচীর ধ্যানধারণায় প্রবিক্ট হয়েছে, প্রধানত ফরাশি ও ইংরেজি ভাষার মধ্য দিয়ে। দানুংসিয়ো, ধীর রচনাকে বলা হয় 'সুইনবার্নের একটি কাব্যসংকলন', তিনি ইংরেজি জানতেন না; ফরাশি ভাষার সুইনবার্নের অনুবাদ প'ড়ে তিনি নিজেকে ঐ কবির মধ্যে আবিষ্কার করেন। অধিকাংশ ক্ষেত্রে অধিকাংশ পাঠকের পক্ষে মূল পড়া সম্ভব হয় না ব'লে অনুবাদের প্রয়োজন আছে, শুধু এটুকু বললে ব্যাপারটাকে অত্যন্ত বেশি সরল করা হয়; এক-এক সময়ে এক-একটি অনুবাদ বা অনুবাদগুচ্ছ এক-এক দেশের বা মহাদেশের সাহিত্যের ধারা বদলে দিয়েছে, এবং ধারা মূলের সঙ্গে পরিচিত তাঁরাও কোনো-কোনো ক্ষেত্রে অনুবাদ প'ড়ে লাভবান হ'তে পারেন —

কেননা ভালো অনুবাদ শুধু মূল রচনার প্রতিনিধিত্ব করে না, তার যুগের ও অনুবাদকের ব্যক্তিত্বেরও স্বাদ দেয়। চ্যাপম্যান-এর, পোপ-এর এবং কোনো আধুনিক লেখকের হোমার-অনুবাদ পাশাপাশি রাখলে আমরা বুঝতে পারি বিগত সার্থ তিন শতকের মধ্যে ইংরেজের ভাষা ও মানস কী-ভাবে ও কতদূর পর্যন্ত বদলেছে।

‘মেঘদূত’-অনুবাদে আমি কিছুটা আকস্মিকভাবে হাত দিয়েছিলাম ; এর জন্য বিশেষ-কোনো প্রস্তুতি ছিলো না, বা মনে-মনে এর পরিকল্পনাও করিনি। এক অচিরহাস্যী অসুস্থতায় সময়সাপনের উপায়রূপে এর আরম্ভ ; তারপর, অন্য নানা ব্যাপারের ফাঁকে-ফাঁকে, প্রায় এক বছর ধ’রে, এটিকে আমার সাধানুযায়ী সানুযয় সম্পূর্ণতা দিয়েছিলাম। ‘মেঘদূত’ের অনুবাদকের পক্ষে যেটি প্রথমতম প্রশ্ন — ‘কোন ছন্দে লিখবো ?’ — তার উত্তরের জন্য আমাকে ভাবতে হয়নি, কেননা সে-উত্তর অনেক আগে সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত দিয়ে গেছেন। মন্দাক্রান্তার প্রত্যেক চরণে চার পর্ব, মাত্রার সংখ্যা সাতাশ — ৮।৭।৭।৫ :

কশিংকাস্তা- । বিরহগুণ্ণা । ষাধিকাব- । প্রমত্তঃ

এর অনুকরণে সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত লেখেন :

পিঙ্গল বিহ্বল । ব্যথিত নভডল । কই গো কই মেঘ । উদয় হও

বাংলা ঠিক সংস্কৃতের মতো আওয়াজ দিতে পারে না, কিন্তু বাংলার যতটা সম্ভব এই ছন্দে মন্দাক্রান্তার চরিত্র ততটাই প্রতিকলিত হয়েছে। সত্যেন্দ্রনাথের কাঠামোর উপর আমি দুটি গৌণ পরিবর্তন করেছি : আমার চরণের প্রথম পর্বে সাত, এবং শেষ পর্বে আছে পাঁচ, চার বা তিন মাত্রা :

জনেক যক্ষের । কর্ণে অবহেলা । ঘটলো ব’লে শাপ । দিলেম প্রভু

এবং জলধারা । জলকতনয়নার । স্নানের স্মৃতি মেখে । পুণ্য

যখন আট মাস । কাটলো সে-পাহাড় । কাস্তাবিরহিত । কাম্বকের

এই পরিবর্তন আমি সচেতনভাবে করিনি ; রচনাকালে প্রথম পাঁচ পঙক্তির মধ্যেই শেষ পর্বের ত্রিবিধ বৈচিত্র্য যখন দেখা গেলো, আর আমার কানে

সেটা খারাপ লাগলো না, তখন সাহস পেয়ে এই বৈচিত্র্যটাকেই নিয়ম ক’রে নিলাম। এবং কিছু দূর অগ্রসর হ’য়েই বুঝলাম যে প্রথম পর্বের সাত মাত্রাও, আমার প্রয়োজনের পক্ষে, বেশি উপযোগী হয়েছে। ‘যক্ষের নিবেদনে’ দেখা যায়, সত্যেন্দ্রনাথ প্রথম পর্বে যুক্তবর্ণের আঘাত দিয়ে, দ্বিতীয় পর্বটিকে, সংস্কৃতের অনুকরণে, যুক্তবর্ণবর্জিত তরলতায় গড়িয়ে দিয়েছেন :

পিজল বিহঙ্গ। ব্যথিত নভস্তল, | কই গো কই মেঘ | উদয় হও,
সন্ধ্যার তল্লার | মুরতি ধরি’ আজ | মল্ল-মহুর | বচন কও :
সুধের রক্তিম | নয়নে তুমি, মেঘ ! | লাও হে কজ্জল, | পাড়াও ঘুম,
বৃষ্টির চুবন | বিথারি’ চ’লে যাও — | অঙ্গে হর্ষেব | পড়ুক ধুম।

প্রথম পর্বে আট মাত্রার পরে দ্বিতীয় পর্বের সাত মাত্রাকে সুশ্রাব্য করতে হ’লে যুক্তবর্ণের ঠিক এই রকম বিতরণ প্রয়োজন, এবং প্রয়োজন পর্বশেষে হসন্ত অক্ষর বা অর্ধস্বর ; আর এই ব্যবস্থা কতিপয় শ্লোকে রক্ষা করা সম্ভব হ’লেও, দীর্ঘ রচনার চেষ্টা করতে গেলে কবিতার আসল জায়গার জখম হওয়া অনিবার্য। ‘যক্ষের নিবেদনে’ শ্লোকের সংখ্যা আট (এবং সেটি অনুবাদও নয়) ; আমাকে, বধাসম্ভব মূলের অনুগামী থেকে, একশো আঠারো শ্লোক রচনা করতে হ’লো ; আর এই দার্শনিক শ্রম আমি যে শেষ ক’রে উঠতে পেরেছি তার একটি কারণ, এখন আমার মনে হয়, চরণের প্রথম পর্বে সাত মাত্রার বিব্রাণ। এই ব্যবস্থার ফলে আমি হসন্ত ও স্বরান্ত শব্দ থেকে স্বাধীনভাবে বেছে নিতে পেরেছি ; আমার ব্যবহারযোগ্য শব্দের সংখ্যা বেড়ে গেছে ; মূলের বার্তাকে নানা ভিন্ন-ভিন্নভাবে আক্রমণ করতে পেরেছি, যাতে বাংলায় চার পঙক্তির মধ্যে ধরানো যায়। কালিদাসের অনুবাদে অন্ত্য মিল ব্যবহার করা আমার পক্ষে অচিস্তনীয় — যে-কোনো অনুবাদেই আমি রূপকল্পগত অবিকল সাদৃশ্যের পক্ষপাতী ; — উপরন্তু, যে-চন্দ্র স্বভাবত প্রবহমান নয়, তাতে ৪৭২ পঙক্তির একটি অ-নাটকীয় কাব্যে অন্ত্য মিল দিতে গেলে একঘেরেমি এড়ানো অসম্ভব। আমার বিশ্বাস, শেষ পর্বের মাত্রা-বৈচিত্র্য এ-দিক থেকে এই অনুবাদের সহায় হয়েছে : যেখানে সংস্কৃত চন্দ্রের গান্ধীর্ষ ও আন্দোলন নেই, সেখানে বহুধন ধ’রে একই সুর স্তন্য-স্তন্যে, পাঠকের স্মৃতি আসতে পারে ; শেষ পর্বগুলির ধ্বনিগত তারতম্য, অন্ততপক্ষে নিদ্রালুতা কেটে যাওয়া সম্ভব।

যেমন মৌলিক রচনার, জেমন অনুবাদে, একটি অক্ষর প্রবল হ’লো ভাবার

ভঙ্গি বা ষ্টাইল। বাংলা ভাষার লেখকের পক্ষে সমস্তাটিকে এ-ভাবে দাঁড় করানো যায় : লেখার মধ্যে সংস্কৃত ও প্রাকৃত শব্দের মাত্রাবিতরণ কী-রকম হবে, এবং ‘কাব্যিক’ রীতি বা পুরোনো ভাষা প্রশ্রয় পাবে কোন পর্যন্ত ? যখন সংস্কৃত থেকে অনুবাদ করা হচ্ছে, তখন এই প্রশ্নের যথাসম্ভব সঠিক উত্তর মনে-মনে তৈরি ক’রে নিতে হয়। কিন্তু এখানেও আমাদের উত্তরের জন্য নানা দিকে হাংডাতে হয়নি ; আমার নিজস্ব অভ্যাসের মধ্যেই আমি তা সহজে পেয়ে গিয়েছি। এ-কথা না-বললেও চলতে পারে, কিন্তু বলাও দরকার, যে আমরা আজকাল পুরোপুরি বাংলা ভাষাতেই লিখে থাকি — রবীন্দ্রনাথের মতো (বা যুবাবস্থার আমাদেরই মতো) কখনো-কখনো আধা-সংস্কৃতে নয় — সন্ধি ও সমাসের পরিমাণ আধুনিক বাংলার উল্লেখ্যভাবে হ্রাস পেয়েছে, অনেক বেশী বিস্তৃত হয়েছে যতিচিহ্নের প্রয়োগ, দীর্ঘ সমাসের ব্যবহার প্রায় লুপ্ত, এবং শব্দব্যবহারে সংস্কৃত ও দেশজের মিশ্রণ অনেক বেশি ব্যাপকভাবে প্রতিষ্ঠিত। কালিদাসের বক্তব্যকে বিশ্লেষণের মাধ্যমে বাংলা ভাষার প্রকাশ করা — অনুবাদকালে এই ছিলো আমার প্রধান লক্ষ্য : অর্থাৎ আমি চেয়েছি রচনার ভাষা যতদূর সম্ভব বাংলা হোক, এবং আধুনিক বাংলা। সেই সঙ্গে, এটাতে সংস্কৃতের স্বাদও কিছু রাখতে চেয়েছি ; সেইজন্য ‘অশ্ব’, ‘অস্ত্রোজ’, ‘বলতি’, ‘দ্বিরদ’, ‘করন্ত’ প্রভৃতি শব্দ — আধুনিক বাংলার বা অপ্রচলিত — তাদের ব্যবহার থেকে নিজেকে বিরত করিনি ; এবং মাঝে-মাঝে যখন দীর্ঘ সমাস ব্যবহার করতে বাধ্য হয়েছি (‘স্ববতী-জল-কেলি-সৌরভ’, ‘মন্দাকিনী-বারি-স্পৃষ্ট’) তখনও — কচির দিক থেকে না হোক, ঔচিত্যের দিক থেকে সমর্থন পেয়েছি। ‘যবে’, ‘পুন’, ‘যেথা’ প্রভৃতি ‘কাব্যিক’ শব্দকেও স্থান দিয়েছি তাদের পুরাতনী সৌরভের জন্য ; এবং যে-সব স্থলে বহু প্রতিশব্দ ব্যবহার করেছি (‘অজনা’, ‘ললনা’, ‘প্রমদা’ ; ‘জলদ’, ‘পয়োদ’, ‘জলধর’ ; ‘অঙ্গি’, ‘শৈল’, ‘গিরি’ ইত্যাদি) বা যেখানে কামনা অর্থে ‘কাম’ বা কামী অর্থে ‘কামুক’ লিখেছি, সেখানেও আমি চেয়েছি মূলের রচনাভঙ্গীর পরিচয় দিতে। মোটের উপর, খাঁটি বাংলার সঙ্গে সংস্কৃত ভাষা ও ভঙ্গির মিশ্রণ এখানে এমনভাবে ও এতদূর পর্যন্ত ঘটেছে, যা আধুনিক বাংলা কবিতার অভ্যাসকে অতিক্রম ক’রে যায়।

এইজন্মে, ‘কবিতা’র এই অনুবাদ প্রকাশিত হবার পর, এক মনোযোগী পাঠক এর বিক্রেতা গুরুচণ্ডালের অভিযোগ এনেছিলেন। ‘নাসিকারাজের মধুর

বৃহিতে গন্ধ নের তার হাতির পাল' বা 'চটুল পুঁটিমাছ লাফিয়ে চলে যেন, ধবল কুমুদের কান্তি' — এই ধরনের পঙ্ক্তিভেদে, আমি জানি, আরো অনেকের আপত্তি হ'তে পারে। 'হাতির পাল'-এর বদলে 'হস্তীযুথ' লেখা সহজ ছিলো; 'পুঁটিমাছ'-এর স্থলে 'শফরী' লেখাও অসম্ভব ছিলো না — কিন্তু আমি খুব হুচিস্তিতভাবেই এদের উপর হস্তক্ষেপ করলাম না। আমার রচনার ভাষা যখন বাংলা, তখন 'হস্তীযুথ' ও 'শফরী'র চাঠতে 'হাতির পাল' ও 'পুঁটিমাছ' অনেক বেশি চিত্রবহু তা মানতেই হবে; আমি নিজে সবচেয়ে বেশি তৃপ্তি পেয়েছি সে-সব স্থলেই, যেখানে পঙ্ক্তিটি ঠিক আধুনিক বাংলায় টাঁড়িয়ে গেছে ('যক্ষ কোনোমতে চোখের জল চেপে ভাবলে মনে-মনে বহুখন', 'গুণীরে অনুনয় বিফল সেও ভালো, অধমে বর দিলে নিতে নেই') ; এবং এমন একটি শ্লোকও তৈরি করিনি, যাতে ক্রিয়াপদে ও বাক্যের বিন্যাসে আধুনিক বাংলার কোনো চরিত্র- বা ব্যাকরণগত লক্ষণ প্রবেশ না-করেছে। আর গুরুচণ্ডালবোধ অনেকটাই অভ্যাসের ব্যাপার; কুড়ি বছর আগে যে-সব প্রয়োগ মারাত্মক বিসংগতির উদাহরণ ছিলো, আজকের দিনে সেগুলো সর্বসম্মতিক্রমে গৃহীত হয়েছে।

'এবং', 'কিন্তু', 'অতএব' প্রভৃতি অব্যয়শব্দের ব্যবহার বিষয়ে একটু বলতে চাই। সংস্কৃতের আটোসাঁটো ব্যাকরণে এগুলো অপরিহার্য ছিলো না, বাংলাতেও বহুকাল পর্যন্ত এরা কবিতার পক্ষে অনুপযোগী ব'লে চিহ্নিত ছিলো। রবীন্দ্রনাথের সময় পদ্যরচনায় 'কিন্তু' বা 'এবং' বা 'অতএব', হয় অত্যন্ত বিরল নয় একেবারেই নেই ('নবজাতকে'র 'কেন' কবিতায় 'কিন্তু, কেন?' ছাড়া কোনো উদাহরণ এ-মুহূর্তে আমার মনে পড়ছে না); কিন্তু আধুনিক কবিতা গদ্যভঙ্গির পক্ষপাতী ব'লে তাতে এ-সব অব্যয়ের ব্যবহার বহুলভাবে — এবং সার্বিকভাবে — দেখা দিয়েছে। এদের দ্বারা এবং বতি-চিহ্নের দ্বারা বাক্যের বিভিন্ন অংশ পরস্পরে অস্থিত হয়, বাক্যসমূহের সম্বন্ধ স্পষ্ট হ'য়ে ওঠে, রচনাটিতে ঘনতার সম্ভাবনা বেড়ে যায়। এই সংযোগ-সাধনের প্রয়োজন আমি এই অনুবাদেও অনেকবার অনুভব করেছি।

এবং জলধার। জনকজন্মহার মানের স্তুতি মেখে পূজ্য।

এক বন্ধু পণ্ডিত্য দিয়েছিলেন প্রথম পর্বে 'জলের দ্বারা দ্বারা' লিখতে — তাতে একটা মধ্যমিলও পাওয়া যেতো — কিন্তু আমার বিশ্বাস, 'এবং' বাদ দিলে পঙ্ক্তি চারটি শিথিলভাবে ঝুলে থাকতো, একটা নিবন্ধ স্তবক বা শ্লোকের

চেহারা পেতো না। সংস্কৃতে সমাসের জন্য অন্য কোনো যোগসূত্রের প্রয়োজন হয় না, কিন্তু বাংলায় তা বর্জন করার উপায় নেই।

আর-একটা কথা। সংস্কৃতে ‘আপনি-তুমি’ বিনিময়ধর্মী ছিলো; যক্ষও মাঝে-মাঝে মেঘকে ‘আপনি’ বলছে। আমি, অভ্যাসজনিত আপত্তির আশঙ্কা সত্ত্বেও, ‘ভবং’ স্থলে অধিকাংশ স্থলেই ‘আপনি’ লিখেছি। তার কারণ, আমার মনে হয়েছে, কালিদাস শুধু ছন্দ মেলাবার জন্যে ও-রকম করেননি; যক্ষের মুখে প্রায় সর্বত্রই ‘আপনি’টা বিশেষ অর্থ পেয়েছে : সে-অর্থ চাটুকারিতার। যক্ষ রাজপুরুষ, অতএব চাটুবাঁকো নিপুণ; মেঘকে আবেদন জানাবার প্রাকালে সে মেঘের মহৎ বংশের যথারীতি উল্লেখ করেছে, এবং উত্তরাংশে মেঘের গুণ গাইতেও ভোলেনি। মনে হয়, স্বগতোক্তির কীকে-কীকে তার হঠাৎ কখনো মনে প’ড়ে যাচ্ছে, তার সম্মুখবর্তী মেঘ কত বড়ো অভিজাত ও সম্মান, আর তার এই প্রার্থনা কত অনুচিত, এবং তখনই ‘আপনি’ সম্বোধন ক’রে তার অবস্থার উপযোগী বিনিয়প্রকাশের চেষ্টা করছে (উত্তরমেঘের উপাস্ত্য শ্লোকে এই ভাবটি স্পষ্ট)। যে-যে স্থলে মূলের ‘আপনি’র কোনো সার্থকতা আমি দেখিনি, সেখানে ‘তুমি’ই রেখেছি (পৃ ৫২ ও ৫৫)।

‘কবিতা’র মূদ্রণের সময় পাদটীকা দিয়েছিলাম; কিন্তু ইতিমধ্যে টীকার আয়তন বহুগুণ বেড়ে গেলো ব’লে গ্রন্থের শেষভাগে তা নিবিষ্ট ক’রে দিলাম। বীরা এই গ্রন্থের সাহায্যে প্রথম ‘মেঘদূত’ পড়ছেন, কিংবা বীরা মল্লিনাথের সঙ্গে পরিচিত নন, তাঁরা টীকার অংশ আগে একবার প’ড়ে নিলে কাব্যটিতে কোথাও কোনো বাধা পাবেন না। বীরা কিছুটা সংস্কৃত জানেন, বা কখনো ‘মেঘদূত’ পড়েছিলেন, তাঁদের সুবিধের জন্য মূল রচনাও অনুবাদে সংলগ্ন-ভাবে মুদ্রিত হ’লো (মূলের পাঠ মুখ্যত রাজশেখর বসুর, দু-এক স্থলে লেখরচন্দ্রে বিজ্ঞাসাগর-কৃত সংস্করণের অনুগামী)। আর বীরা সংস্কৃতের সঙ্গে একবারেই পরিচিত নন, তাঁরাও এই অনুবাদ, ভূমিকা ও টীকা প’ড়ে ‘মেঘদূত’র আশ্বাদ পাবেন ব’লে আশা করি — তাছাড়া কালিদাসের জগৎ ও সংস্কৃত কবিতার সাধারণ প্রকৃতি বিষয়ে কোনো ধারণা পাবেন না তাও নয়। কালিদাসের জগৎ বলতে বা বোঝায় তার ভাবরূপ পাঠক যাতে চোখে দেখতে পান, সেই উদ্দেশ্যে প্রাচীন ভারতীয় ভাস্কর্য ও চিত্রকলার কয়েকটি নিদর্শন সংযোজিত হ’লো — এবং, প্রতিভুলনার জন্য, পাশ্চাত্য শিল্পের দুটি নমুনা, একটি রাজপুত-চিত্র, ও একখানা অবনীন্দ্রনাথ।

অনুবাদ ও গ্রন্থের অন্ত্যায় অংশ রচনায় অনেক সহৃদয় ও রসজ্ঞ বন্ধুর সাহায্য পেয়েছি ; এই সুযোগে তাঁদের কাছে আমার কৃতজ্ঞতা জানাতে চাই। প্রথমেই বলি, শ্রী রাজশেখর বসুর অধ্যয়-ও সরল গন্ত্য অনুবাদ-সংবলিত ‘মেঘদূত’, যা সব অর্থেই নির্ভর ও ট্রামে-বাস্-এ বহনের উপযোগী, সেটি প্রকাশিত না-হলে আমার মতো সংস্কৃতে অনভিজ্ঞ ও নানাকর্মজড়িত ব্যক্তির পক্ষে কাব্যটি স্বাধীনভাবে ও সাবধানে পাঠ করাই সম্ভব হ’তো না — অনুবাদ করা তো দূরের কথা। ছাত্রাবস্থার পরে, আমি তাঁর সংস্করণেই প্রথম ‘মেঘদূত’ পড়ি, এবং একবারের পর বার-বার পড়ার উৎসাহ পাই। রচনাকালে নানা বিষয়ে নির্দেশের জন্য বসু-মহাশয়কে বার-বার পত্রাঘাত করেছি, তিনি অবিলম্বে সূচক ও সম্পূর্ণ উত্তরদানে আমাকে অনুগৃহীত করেছেন। তাঁর পত্র ও পুস্তক থেকে উদ্ধৃতির অনুমতি দিয়েছেন ব’লে শ্রীযুক্ত বসুকে আমার কৃতজ্ঞতা জানাই ; এবং শ্রী সুধীন্দ্রনাথ ঠাকুরকে ধন্যবাদ তাঁর ‘বুদ্ধচরিতে’র অনুবাদ থেকে উদ্ধৃতির অনুমতির জন্য। শ্রী সুধীন্দ্রনাথ দত্ত পাণ্ডুলিপিতে আমার অনুবাদ পাঠ ক’রে বহু অংশের পরিবর্তন প্রস্তাব করেন ; তাঁর প্রস্তাবসমূহ আমি এতদূর পর্যন্ত গ্রহণ করেছি যে কোনো-কোনো বাক্যাংশ তাঁরই রচনা বলা যায়। এর একটি উদাহরণ উল্লেখ করি : প্রথম স্লোকের প্রথম পঙক্তির প্রথম শব্দটিই তিনি আমাকে ব’লে দেন ; আমি প্রথমে, মাত্রাবিগ্নাসে ব্যতিক্রম ঘটিয়ে, ‘কোনো-এক’ লিখেছিলাম। এবং ঐ ‘জনেক’ শব্দটি যেমন সুষ্ঠু হয়েছে, তাঁর ভাণ্ডার থেকে আমার অন্ত্যায় ঋণও ঠিক তেমনি। সুধীন্দ্রনাথের সঙ্গে আলাপ-আলোচনার ইতিপূর্বে বহু প্রসঙ্গে আমি লাভবান হয়েছি ; এবারেও তার ব্যতিক্রম ঘটিনি। ‘সংস্কৃত কবিতা ও “মেঘদূত” প্রবন্ধরচনায় আমাকে সাহায্য করেছেন তরুণ লেখক শ্রী জ্যোতির্ময় দত্ত ; তাঁর সঙ্গে আলোচনার ফলে আমার কোনো-কোনো ভাবনা নিজের কাছে পরিষ্কার হয়েছে। ‘মেঘদূত’-সংক্রান্ত কয়েকটি বিবল বই দীর্ঘকাল ধ’রে আমাকে ব্যবহার করতে দিয়ে ভ্রাশনাল লাইব্রেরির কর্তৃপক্ষ আমাকে বাধিত করেছেন। সে-সব গ্রন্থ, এবং সুধীন্দ্রনাথ দত্তের গ্রন্থসংগ্রহের অন্তর্ভুক্ত মনির-উইলিয়মস-এর পরিশোধিত সংস্কৃত-ইংরেজি অভিধানটি সব সময় হাতের কাছে না-থাকলে এই পুস্তক শোচনীয়ভাবে অসম্পূর্ণ থাকতো। মেঘের ভ্রমণপথের যে-মানচিত্রটি-সংযোজিত হ’লো, সেটি বহু বন্ধু রচনা ক’রে দিয়েছেন আমার বন্ধু শ্রী সৌরেন সেন।

‘কবিতা’র প্রকাশের পরে আমার অনুবাদের অনেক ক্রটি দেখিয়ে দিয়ে আমাকে কৃতজ্ঞ করেছেন শ্রী সন্তোষকুমার প্রতিহার ও শ্রী জ্যোতিভূষণ চাকী। তাঁদের পরামর্শ অনেক স্থলে গ্রহণ ক’রে আমি অনুবাদী সংশোধন করেছি; কোনো-কোনো শ্লোক নতুন ক’রে লিখতে হয়েছে। গ্রন্থপ্রকাশের অব্যবহিত পূর্বে শ্রী নরেশ গুহর কয়েকটি প্রস্তাব উপকারী হয়েছে; ভূমিকাটির পরিশোধনে শ্রী নিরুপম চট্টোপাধ্যায়ের মূল্যবান সাহায্য পেয়েছি; একজন পত্রলেখক একটি তথ্যগত অসংগতি দেখিয়ে দিয়ে আমাকে বাধিত করেছেন। এঁরা, এবং অন্যান্য হিতৈষীরা, যা-কিছু মন্তব্য করেছেন তার প্রত্যেকটি আমি সপ্রজ্ঞভাবে অনুধাবন করেছি; সব গ্রহণ করিনি তার কারণ আমার অহমিকা নয়, আমার ভিন্ন বিশ্বাস। এই গ্রন্থে যদি কিছু কৃতিত্ব প্রকাশ পেয়ে থাকে, তাতে উল্লিখিত রসজ্ঞদের অবদান আমি স্বীকার করি; আর যে সব দোষ দুর্ভাগ্যবশত থেকে গেলো তার জন্য একমাত্র আমার অক্ষমতাকে দায়ী করতে হবে।

বানান ও ব্যাকরণ বিষয়ে দু-একটি কথা বলা দরকার। আমি, আমার সমকালীন আরো অনেকের মতো, আধুনিক বানানে অভ্যস্ত হয়েছি; আর আমার বিশ্বাস সংস্কৃতের নিয়ম বেশি দূর অনুসরণ করতে গেলে আধুনিক বাংলার চরিত্রহানি ঘটে। শব্দের বাঞ্ছনাস্ত উচ্চারণে সংস্কৃতে হল-চিহ্নের প্রয়োগ অপরিহার্য, কিন্তু বাংলার আমরা যথাবতই হলস্ত উচ্চারণ করি ব’লে তা নিম্প্রয়োজন; ‘প্রার্ট’, ‘সুহৃদ’, ‘দিক’, ‘কান্তিমান’ ইত্যাদিতে ঐ চিহ্ন দিলে সমকালীন বাংলার বিরুদ্ধাচরণ করা হ’তো। আজকের দিনে কোনো লেখকই বোধহয় ‘ঐ দিক্ দিয়ে যাও’ লিখবেন না, কিংবা এমন কোনো লেখকের কথাও ভাবা যায় না যিনি নায়িকাকে ‘অবলে’ ব’লে সম্বোধন করবেন। আধুনিক ব্যবহারের অনুগমন ক’রে আমি সম্বোধনে ‘গুণবতী’, ‘অলিতনয়না’ ইত্যাদি এবং বহুবচনে ‘স্বর্ণনচারীগণ’ লিখেছি; তা না-লেখাটা আমার পক্ষে হ’তো অমার্জনীয় গুরুগরি। বিশেষণে লিঙ্গভেদ কোথাও-কোথাও রক্ষা করেছি, কিন্তু সর্বত্র করিনি — কেননা আধুনিক বাংলায় ঐই নিয়মহীনতাই নিয়ম হ’য়ে দাঁড়িয়েছে, বিশেষণে স্ত্রীলিঙ্গপ্রয়োগ নির্ভর করে প্রসঙ্গ, রচনাভঙ্গি ও লেখকের বিচারবুদ্ধির উপর। উ ৮৫-তে ‘প্রথম যুবতীর প্রতিমা’ ও ‘সুগল স্তনভারে ঈষৎ-নড়া’, এই দুটোই আমার কানে সমান স্বাভাবিক শোনায়। তেমনি, সম্পূর্ণরূপে কানের উপর নির্ভর ক’রে দ্বিতীয়া বিভক্তিতে

কোনো-কোনো স্থলে ‘-কে’র বদলে ‘-রে’ বা ‘-য়’ লিখেছি ; পক্ষে এই ভিন্ন প্রকরণই প্রয়োজ্য ব’লে আমার মনে হয় । যে-সব শব্দের বানানে হ্রস্ব ও দীর্ঘ উভয়ই স্বাকার্য্য সেখানে আমি হ্রস্ব স্বর গ্রহণ করেছি (দেহলি, বলভি, বিজলি, পদবি, জসু) । যারা বলবেন, অন্তত অনুবাদে অংশে বানান ও ব্যাকরণ আরো সংস্কৃত-যেঁষা হওয়া উচিত ছিলো, তাঁদের আমি আমার মনে করিষে দেবো যে সংস্কৃত ও বাংলা আলোচনা ভাষা, এবং আমি বাংলা ভাষার লেখক । গ্রীক ও লাতিন নামের বানানে আমাদের দেশে পাঠ্যে তৎপরেছি প্রথমে । যথাযথ অনুসরণ করেছি ।

‘অষ্টোবিন্দুগ্রন্থচতুর্থা’ (১২২) ও ‘আনন্দোৎসব নয়নসংলগ্ন’ (১৬৮) এই দুই গ্রন্থের অনুবাদ করিতেই ছাপা হয়নি, যাহা যোগ করিয়া দিলাম । করিতেই প্রথমকালে ভূমিকার বস্তুটি কিছু ছাপান ও কিছু অন্যান্যজনিত ভুল ছিলো, যাহা সেগুলোর সংশোধন ও প্রসৌন্দর্য্যমতো পরিবর্তন করে দিলাম, কেননা পাদটীকা সংযোজন হইলো । ওহে ভূমিকা ও টীকার সংস্কৃত মূল্যবোধের অনেক অনুবাদ প্রদান হয়েছে যেখানে কে’নো নাম উল্লেখ করিয়া দেখানো হইয়াছেকালে অনুবাদক ব’লে ব’রে নিতে হবে ।

কলিকাতা

জুলাই, ১৯০১

নূ. ব.

পূর্ব মেঘ

৮৪ কালিদাসের মেঘদূত

* চিহ্নিত শ্লোক প্রাক্ষিপ্ত ব'লে অনুব্রিত

১

কশ্চিৎ কান্তাবিরহগুরুণা স্বাধিকারপ্রমত্তঃ
শাপেনাস্তং গামঃ মহিমা বর্ষভোগ্যেণ ভতুঃ ।
যক্ষশক্রে জনকতনয়ান্নানপুণ্যোদকেষু
স্নিগ্ধচ্ছায়াতরুষু বসতিং রামগির্ধাশ্রমেষু ॥

২

তান্মল্লদ্রৌ কতিচিদবলাবিপ্রযুক্তঃ স কামী
নীত্বা মাসান্ কনকবলয়ত্রংশরিক্তপ্রকোষ্ঠঃ ।
আষাঢ়স্ত প্রথমদিবসে মেঘমাস্তিষ্ঠেমানুং
বপ্রাক্রোড়াপরিণতগজপ্রেক্ষণীয়ং দদর্শ ॥

৩

তস্য স্থিত্বা কথমপি পুরঃ কৌতুকাদানহেতো-
রতর্বাঙ্গাঙ্গিচরমনচরো রাজরাজস্ত দণ্ডো ।
মেঘালোকে ভবতি হৃথিনোহপাত্তথ্যবৃন্তি চেতঃ
কণ্ঠান্লেবপ্রণয়িনি জনে কিং পুনর্দূরসংস্থে ॥

৪

প্রত্যাসন্নৈ নভসি দয়িতাজীবিভালম্বনার্থী
জীমুতেন স্বকুশলময়ীং হারয়িষ্যন্ প্রবৃত্তিম্ ।
স প্রত্যগ্রৈঃ কূটজকুম্ভমৈঃ কল্লিতার্থায় তমৈ
শ্রীতঃ শ্রীতিপ্রমুখবচনং বাগতং ব্যাজহার ॥

৫

ধূমজ্যোতিঃসলিলমকুতাং সন্নিপাতঃ ক মেঘঃ
সন্দেশার্থাঃ ক পটুহরণৈঃ প্রাণিভিঃ প্রাণণীয়াঃ
ইতোঽসুক্যাদঙ্গিগগনন্ গুহকল্লং যযাচে
কামার্তা হি প্রকৃতিকুপণাশ্চেতনাচেতনেষু ॥

১

জনেক যক্ষের কর্মে অবহেলা ঘটলো ব'লে শাপ দিলেন প্রভু,
মহিমা অবসান, বিরহ গুরুভার ভোগ্য হ'লো এক বর্ষকাল ;
বাঁধলো বাসা রামগিরিতে, তরুগণ স্নিগ্ধ ছায়া দেয় যেখানে,
এবং জলধারা জনকতনয়ার স্নানের স্মৃতি মেখে পুণ্য ।

২

যখন আট মাস কাটলো সে-পাহাড়ে কাস্তাবিরহিত কামুকের,
সোনার করুণ স্থলিত হ'য়ে তার শূন্য হ'লো মণিবন্ধ ।
দেখলো মেঘোদয় ধুমল গিরিতটে একদা আষাঢ়ের প্রথম দিনে
বস্ত্রকলি করে শোভন গজরাজ্ঞ আনত পর্বতগাত্রে ।

৩

কামের উজ্জেক যে করে, সেই মেঘে সহসা দেখে তার সমুখে
যক্ষ কোনোমতে চোখের ভল চেপে ভাবণে মনে-মনে বহুশন :
নবীন মেঘ দেখে মিলিত সুখীজন তান্য হ'য়ে যার অন্তরনা,
কী আর কথা তবে, যদি সে দূরে থাকে যে চায় কঠোর আলিঙ্গন

৪

কেমনে প্রিয়তমা রাখবে প্রাণ তার অদূরে উত্তত শ্রাবণে
যদি-না জলধরে বাহন ক'রে আমি পাঠাই মঙ্গল-বার্তা ।
যক্ষ অতএব কুড়চি ফুল দিয়ে সাজিয়ে প্রণয়ের অর্ঘ্য
স্নাগত-সম্ভার জানালে মেঘবরে মোহন, প্রীতিময় বচনে ।

৫

বাতাস, জল, ধোঁয়া এবং আলোকের কোথায় মেঘরূপী সমবায়,
কোথায় ইন্দ্রিয়ে অপটু, সজ্জান প্রাণীর প্রাপণীয় সমাচার ।
এ-ভেদ ভুলে গিয়ে ব্যগ্র বিরহী সে জানালে মেঘে তার বাচনা,
চেতনে-অচেতনে দ্বৈত অবলোপ, তা-ই তো কামুকের স্বাভাবিক ।

৬

জাতং বংশে ভুবনবিদিতে পুঙ্গবাবর্তকানাং
জানামি হ্যং প্রকৃতিপুরুষং কামরূপং মঘোনঃ ।
তেনার্থিত্বং ত্বয়ি বিধিবশাদ্ভূরবধুর্গতোহহং
যাচ্ঞা মোঘা বয়মধিগুণে নাথমে লব্ধকামা ॥

৭

সন্তপ্তানাম্ভ্রমসি শরণং তৎ পয়োদ প্রিয়ায়াঃ
সন্দেশং মে হর ধনপতিক্রোধবিল্লিষিতস্য ।
গন্তব্য। তে বসতিরলকা নাম যক্ষেশ্বরানাং
বাহ্যোদ্যানস্থিতহরশিরশ্চন্দ্রিকাধৌতহর্যা ॥

৮

হ্যমাক্রুতং পবনপদবীমুদগৃহীতালকাস্তাঃ
প্রেক্ষিত্বন্তে পথিকবনিতাঃ প্রত্যাদাশ্বসত্যঃ ।
কঃ সন্নদ্ধে বিষহবিধুয়াং ত্বয়্যাপেক্ষেত জায়াং
ন স্যাদন্তোহপ্যহমিব জনো যঃ পরাধীনবৃত্তিঃ ॥

৯

মন্দং মন্দং মৃদতি প্ৰবনশ্চামুকুলো যথা হ্যং
বামশ্চায়ং নদতি মধুরং চাতকন্তে সগন্ধঃ ।
গর্ভাধানকণপরিচয়ান্নমাবদ্ধমালাঃ
সেবিত্বন্তে নয়নভূগং ধৌ ভবন্তং বলাকাঃ ॥

১০

তাকাবস্তং দিবসগণনাভংপর্যামেকপত্নী-
মব্যাপন্নামবিহতগতির্দ্রাক্ষ্যসি ভ্রাতৃজারাম্ ।
আশাবদ্ধঃ কুহুমসদৃশং প্রায়শো হৃদনানাং
সন্তঃপাতি প্রণয়ি হৃদয়ং বিপ্রয়োগে রূপদ্ধি ॥

৬

হে মেঘ, জানি আমি ভুবনবিস্তৃত তুমি যে পুষ্কর-আবর্তের
বংশে জাত, আর সেবক ইন্দ্রের, ইচ্ছমতো নাও নানান রূপ ।
দৈব প্রতিকূল, বহু বহু দূরে, তোমার কাছে আমি প্রার্থী,
গুণীয়ে অনুনয় বিফল সেও ভালো, অধমে বর দিলে নিতে নেই ।

৭

প্রিয়র বাহু থেকে কঠিন বিচ্ছেদ কুপিত ধনপতি ঘটালেন,
আমার সমাচার, পয়োদ, নিয়ে যাও, তুমি যে তাপিতের আশ্রয় ।
যক্ষপুরে যাবে, অলকা নাম, তার আছেন উত্তানে শঙ্কু,
সৌধশ্রেণী তার চন্দ্রমৌলির ললাট-জ্যোৎস্নায় খোঁত

৮

যখন আরোহণ করবে বায়ুপথে, পথিকবনিতারা অলক তুলে
গভীর প্রত্যয়ে দেখবে তোমাতেই প্রিয়ের আগমন-আশ্বাস ।
আমার মতো নয় যে-জন পরাধীন, বলো তো সে কি পারে দম্বিতার
বিরহভারাতুর ব্যথা না-ক'রে দূর গগনে তুমি যবে উদ্ভিত ?

৯

যেমন অনুকূল পবন ধীরে-ধীরে তালিয়ে নিয়ে যায় তোমাকে,
এবং বাম দিকে গরবী চাতকেরা ঐকতান তোলে মধুময়,
তেমনি নভতলে গর্ভাধানকালে মালার মতো বাঁধা বলাকা
সহজ অভ্যাসে, হে প্রিয়দর্শন, করবে আপনাকে সেবার সুখী ।

১০

অবাধ গতি নাও, অলদ, চ'লে যাও, যেখানে একমনা প্রাতঃবধু
দিবস-গণনার এখনো বেঁচে আছে — বহু, তুমি তাকে দেখবে ।
ফুলের মতো যুহু হৃদয় রমণীর অচিরে বিচ্ছেদে ভেঙে যায়,
কী আর আছে, বলো, আশার বাঁধ বিনা, যা তাকে রাখে তবু বাঁচিয়ে

১১

কতুং যচ্চ প্রভবতি মহীমুচ্ছলীজ্জামবক্ষ্যাং
তচ্ছ ত্বা তে শ্রবণসুভগং গঙ্ঘিতং মানসোৎকাঃ ।
আট্টকলাসাদ্বিসকিশলয়চ্ছৈদপাথেষবন্তঃ
সম্পৎস্তন্তে নভসি ভবতো রাজহংসাঃ সহাযাঃ ॥

১২

আপৃচ্ছস্ব প্রিয়সখমমুং তুঙ্গমালিন্য শৈলং
বনৈঃ পুংসাং রঘুপতিপদৈরঙ্ঘিতং মেঘলাসু ।
কালে কালে ভবতি ভবতো যসা সংযোগমেতা
স্নেহবাক্তিশিচরবিরহজং মুঞ্চতো বাস্পমুষ্ণম্ ॥

১৩

মার্গং ভাবচ্ছণু কথয়ত্বৎপ্রয়াণানুরূপং
সদেশং মে তদমু জলদ শ্রোতৃসি শ্রোত্রপেষম্ ।
খিন্নঃ খিন্নঃ শিখরিষু পদং কস্য গন্তাসি যত্র
ক্ষাণঃ ক্ষীণঃ পরিলঘুণয়ঃ শ্রোতসাঙ্কোপযুক্ত্য ॥

১৪

অদ্যেঃ শৃঙ্গং হৃতি পবনঃ কিং স্বিদিত্বান্মখ্যতি-
দৃষ্টোৎসাহশ্চকিচ্চকিতং মুগ্ধসিদ্ধাসনাভিঃ
স্থানাদস্ম্যং সরসিচুলাদুৎপতোদঙ্গমুখঃ খং
দিঙ্নাগানাং পথি পরিহরন্ স্থলহস্তাবলোপান্ ॥

১৫

রত্নজ্যোত্স্নাব্যতিকর ইব প্রেক্ষামেতৎপুরস্তাদ-
বল্লীকাক্রাৎ প্রভবতি ধনুঃখণ্ডমাধণ্ডলস্য ।
যেন শ্যামং বপুৰতিতরাং কান্তিমাণংসাতে তে
বর্হেণেব ক্ষুদ্রিতকচিনা গোপবেশস্য বিষ্ণোঃ ॥

১১

প্রভাবে হয় যার পৃথিবী উর্বর, এবং ভ'রে ওঠে শিলীক্লে,
প্রবণ-রমণীয় তোমার সেই নাদ স্তনবে চঞ্চল মরাল-দল,
মানস-উৎসুক, পাণ্ডেয়রূপে নেয় যুগলকিশলয়খণ্ড —
আকাশ-পথে, সখা, আঁকৈলাস ওয়া তোমার হবে সহযাত্রী ।

১২

ভুবন-পূজনীয় রাঘব-পদরেখা রয়েছে আঁকা যার মেখলায়,
তোমার প্রিয় সখা তুঙ্গ এই গিরি, বিদায় বলো তাকে তাহ'লে ।
নিভা কালে-কালে প্রাবৃত দেখা দিলে তোমার সঙ্গ সে ফিরে পায়,
নিহিত স্নেহ তার বিরহসঞ্চিত টম্বু আঁখিজলে ব্যক্ত ।

১৩

প্রথমে শোনো, মেঘ, বলছি আমি সব, যোগ্য পঙ্খার বিবরণ,
আমার সমাচার স্তনবে তার পবে, করবে পান তুমি শ্রবণে ।
শান্ত হবে যেই, পা রেখো বিশ্রামে উদার পর্বতশ্রেণী,
শীর্ণ যদি হও, তখনই পান কোরো নদীর অতি লবু কোমল জল

১৪

তোমার উৎসাহ দেখবে মুখ তুলে মুখ অঙ্গর-অঙ্গনারা।
চমকে মনে-মনে ভাববে বায়ু বুঝি হরণ ক'রে নিলো অ'দ্র !
আর্দ্র বেতলের আবাস এই স্থল ছাড়িয়ে, উত্তর-আকাশে
যাত্রা করো, পথে এড়িয়ে সংঘাত বিপুল দিগ্‌নাগহন্তর ।

১৫

উইয়ের ঢিবি থেকে বেরিয়ে এলো এই ইন্দ্রধনুকের টুকরো,
রক্ত বহুবিধ মেশায় আভা যবে, তেমনি অভিযাম নয়নে ;
তোমার শ্রাম তন্নু কাস্তি পাবে তাতে মোহন ভঙ্গিতে উজ্জ্বল,
ময়ূরপুঙ্খের দীপ্ত প্রগাধনে যেমন গোপবেশী বিষ্ণু ।

২০ কালিদাসের মেঘদূত

১৬

ত্বয়ায়ত্তং কৃষিকলমিতি ক্রবীলাসানভিত্তৈঃ
প্রীতিন্মিথৈর্জনপদবধূলোচনৈঃ পীয়মানঃ ।
সদ্যঃ সীরোংকষণদূরভি ক্ষেত্রেমাকৃষ্ণ মাংসং
কিঞ্চিং পশ্চাদ্ ব্রজ লঘুগতিভূঁয় এবোত্তরেণ ॥

১৭

ত্বামাসারপ্রশমিতবনোপপ্লবং সাধু মুগ্ধা
বক্ষ্যত্যধ্বশ্রমপরিগতং সানুমানাত্মকূটং ।
ন ক্রুদ্ধোহপি প্রথমস্কৃতাপেক্ষয়া সংশ্রয়ায়
প্রাপ্তে মিত্রে ভবতি বিমুখঃ কিং পুনর্বিস্তথোচ্চৈঃ

১৮

ছন্নোপাস্তঃ পরিণতফলদ্রোতিভিঃ কাননাত্মৈ-
শ্চর্য্যাক্রুচে শিখরমচলঃ স্নিগ্ধবেণীসবর্ণে ।
নূনং যাস্যাত্মমরমিথুনপ্রেক্ষণীয়াবস্থায়
মধ্যে শ্রামঃ স্তন ইব ভুবঃ শেষবিস্তারপাতুঃ ॥

১৯

হিহ্না তস্মিন্ বনচরবধূভুক্তকুঞ্জে মুহূর্তং
তোয়োংসর্গজ্জততরগতিত্তংপরং বসন্তীর্ণঃ ।
রেবাং জ্যক্যসুপলবিষমে বিদ্যাপাদে বিশীর্ণাং
ভক্তিস্লেদৈরিব বিরচিতাং ভূতিমন্ডে গজন্ত ॥

২০

তত্তাতিতৈর্জনগজমর্দৈর্বাসিতং বাস্তবক্টি-
র্জনুভুজপ্রতিহতরম্ভং তোরমাদায় গচ্ছৈঃ ।
অস্তঃসারং বস তুলস্নিতুং নানিলঃ শক্যতি ত্বাং
রিক্তঃ সর্বো ভবতি হি লঘুঃ পূর্ণতা গৌরবায় ॥

১৬

জানে না ক্রবিলাস, নয়ন স্নেহময়, সরল জনপদবধূরা
তোমাতে নির্ভর কবির, তা-ই জেনে করবে দৃষ্টিতে তোমাকে পান
লাঙল পেয়ে হোক সুবন্তি মালভূমি, তোমার বর্ষণে ধন্য,
এবার লঘু হ'য়ে খানিক পশ্চিমে, আবার দিক নাও উত্তর ।

১৭

তোমার ধারাজলে ভীষণ দাবদাহ নিবলো যার, সেই আত্মকূট
সাদরে নেবে টেনে তোমাকে বৃকে তার, জুড়োবে ভ্রমণের পরিশ্রম ;
বন্ধু যদি চায় শরণ, তবে তার অতীত-উপকার-স্মরণে
ক্ষুদ্রজন সেও থাকে না উদাসীন, কী আর কথা তবে মহতে

১৮

প্রাপ্ত ছেয়ে আছে আশ্রবনরাজি, বলক দেয় তাতে পক ফল,
বর্ণে চিকণ বর্ণীর মতো তুমি আকৃষ্ট হ'লে সেই শৃঙ্গে —
দৃশ্য হবে যেন ধরার স্তনতট, অমরমিথুনের ভোগ্য,
গর্ভসূচনায় মধ্যে কালো আর প্রাপ্তে পাণ্ডুর ছড়ানো

১৯

কুঞ্জে ভ্রমে যায় বস্ত্র বধুগণ, কণেক থেকে সেই শৈলে,
মোচন ক'রে বারি ছরাষিতগতি, নতুন পথে উত্তীর্ণ,
দেখবে নদী এক বিজ্ঞাশৈলের উপলবদ্ধুর চরণে —
হাতির গায়ে আঁকা চিত্রলেখা যেন শীর্ণ রেবা সেই বিসর্পিতা

২০

বধন বর্ষণ ফুরোবে, পান কোরো তীব্রসৌরভ রেবার জল,
জামের বনে যায় আঘাত লাগে, আর বস্ত্র গজমদগন্ধে ভরা ।
বিকল হবে বাবু তোমার পরাভবে, হে মেঘ, যদি হও সারবান,
কেবল পূর্ণতা দেয় যে গৌরব, লঘুতা স্নিগ্ধেরই লক্ষণ ।

২১

নীপং দৃষ্ট্বা হরিতকপিশং কেশরৈরর্থক্লটৈ-
রাবিভূতপ্রথমমুকুলাঃ কন্দলীশ্চামুকজম্ ।
জগ্ধ্বারণোদধিকসুরভিং গন্ধমাদ্রায় চোর্ব্যাঃ
সারদাস্তে জললবমুচঃ সুচয়িস্থিস্তি মার্গম্ ॥

*২২

অস্ত্রোবিন্দুগ্রহণচতুরাংশ্চাতকান্ বীক্ষমাণাঃ
শ্রেণীভূতাঃ পরিগণনয়া নির্দিশস্তো বলাকাঃ ।
স্বামাসান্ত স্তনিতসময়ে মানয়িস্থিস্তি সিদ্ধাঃ
সোৎকম্পানি প্রিয়সহচরীসম্রমালিঙ্গতানি ॥

২৩

উৎপশ্যামি ক্রতমপি সখে মৎপ্রিয়ার্থং যিষ্যাসোঃ
কালক্ষেপং ককুভসুরভৌ পর্বতে পর্বতে তে ।
স্ক্রুপাঙ্গৈঃ সজলনয়নৈঃ স্বাগতীকৃত্য কেকাঃ
প্রভৃদ্যাতঃ কথমপি ভবান্ গন্তমাস্ত্য ব্যবস্ত্যেৎ ॥

২৪

পাতুচ্ছায়োপবনবৃত্তয়ঃ কেতকৈঃ সুচিভির্নৈঃ-
নীড়াকুলৈর্গৃহবলিভুজামাকুসগ্রামচৈত্যাঃ ।
ত্বয়্যাসমে পরিণতফলশ্রামজস্ববনাস্তাঃ
সম্পৎস্তস্তে কতিপয়দিনহ্নায়িহংসা দশার্ণাঃ ॥

২৫

ভেষাং দিক্ষু প্রধিতবিদিশালক্ষণাং রাজধানীং
গত্বা সন্তঃ ফলমবিকলং কামুকত্বস্ত লজ্জা ।
তীরোপান্তস্তনিতম্ভগং পান্তসি স্বাহ বস্ম্যং
সক্রভঙ্গং মুখমিব পয়ো বেজবত্যাশ্চলোর্মি ॥

২১

নব কদম্বের সবুজ-গিঁদুল অর্ধবিকশিত বর্ণ
দ্যাখে যে-যুগদল, নের অরণ্যের মাটির আয়োদিত আচ্ছাদন,
এবং মুকুলিত সপ্ত ভূঁইটাপা জলার ধারে করে ভ্রমণ —
হে মেঘ, জলকণা-মোচনে উন্মুখ, তোমার হবে তারা দিশারী ।

*২২

বিন্দুবর্ষণ-গ্রহণে সুনিপুণ চাতকদলে করে দর্শন,
দেখায় গুনে-গুনে বকের পঙ্কজের বন্ধশৃঙ্খল বিভ্রাস —
সে-সব কল্পিত তোমাকে সম্মান জানাবে, গর্জনসময়ে
বেপথুমতী প্রিয় সখীর শঙ্কিত আলিঙ্গন পেয়ে সহসা ।

২৩

যদিও জানি, তুমি আমার প্রিয় কাজে অচির যাত্রায় উৎসুক,
দেখছি তবু সব কুটজসৌরভে মোদিত পর্বতে কাটবে কাল ;
সজল চোখে ক'রে তোমার অর্চনা তুলবে কেকারব ময়ূরগণ,
বিদায়কালে দেবে এগিয়ে কিছু পথ — তরার তবু কোরো চেঁচা

২৪

তোমার আগমনে হবে দশার্ণেই যাত্রী হংসের বিশ্রাম,
কাননে বেড়াগুলি পাণ্ডু ক'রে দিয়ে ফুটেবে ধরে-ধরে কেতকী,
গ্রামের পথে-পথে আকুল হবে তরু কাকের বাসা-বাঁধা বাপটে,
পক, পরিণত, প্রচুর জন্মতে শ্রামল হবে বনপ্রান্ত ।

২৫

বিদিশা নাম, সারা জুবেনে বিখ্যাত, যখন যাবে রাজধানীতে,
তখনই পাবে, মেঘ, সকল উপচারে কামুকবৃত্তির পূর্ণফল ।
তটের কলতানে রূপসী রমণীস্র ডুকর ভাঙ্গিমা যে দেয় এঁকে,
উর্মি-চঞ্চল বেত্রবতী সে-ই — করবে পান তার মধুর বারি ।

২৬

নীচৈরাখ্যং গিরিমধিবসেন্তজ বিশ্রামহেতো-
 স্বংসম্পর্ক্যং পুলকিতমিব প্রৌঢ়পুষ্পৈঃ কদম্বৈঃ ।
 যঃ পণ্যদ্বীপতিপরিমলোদ্গারিভির্নাগরাণা-
 মুদ্ধামানি প্রথয়তি শিলাবেশ্মাভির্ধৌবনানি ॥

২৭

বিশ্রান্তঃ সন্ ব্রজ বননদীতীরজাতানি সিঞ্চ-
 ম্লুস্তানানাং নবজলকণৈর্ঘৃথিকাজালকানি ।
 গণ্ডশ্বেদাপনয়নরুজ্জ্বলান্তকর্ণোৎপলানাং
 ছায়াদানাং ক্রণপরিচিতঃ পুষ্পলাবীমুখানাম্ ॥

২৮

বক্রঃ পহ। যদপি ভবতঃ প্রস্থিতস্তোত্তরাশাং
 সৌধোৎসঙ্গপ্রণয়বিমুখো মান্য় ভুরুজ্জয়িতাঃ ।
 বিদ্যাদামমুরিতচকিতৈত্তত্ত্র পৌরাজনানাং
 লোলাপাতৈর্ধ্বদি ন রমসে লোচনৈর্বকিতোহসি ॥

২৯

বীচিক্রোভস্তনিতবিহগশ্ৰেণিকাকীণায়াঃ
 সংসর্পন্ত্যাঃ স্থলিতসূভগং দর্শিতাবর্তনাভেঃ ।
 নির্বিজ্ঞায়াঃ পথি ভব রসাত্যস্তরঃ সন্নিপত্য
 দ্বীণামাস্ত্বং প্রণয়বচনং বিজ্ঞমো হি প্রিয়েষু ॥

৩০

বেগীভূতপ্রতম্মসলিলাসাবতীতস্ত সিদ্ধুঃ
 পাণ্ডুছায়া তটরুহতরুভ্রংশিভির্জীর্ণপর্পৈঃ ।
 সৌজাগ্যং তে হৃতগ বিরহাবহুয়া ব্যজয়ন্তী-
 কার্শ্যং ত্রেন ত্যজতি বিধিনা স স্বরৈবোপপ্লুতঃ

২৬

নীচে নামে গিরি সেখানে আছে, তার শিখরে বিশ্রামে নামবে,
তোমার স্পর্শের পুলকে ফোটাবে যে নব কদম্বের গুচ্ছ,
বারান্বাদে অঙ্গপরিমলে লিপ্ত শিলাগৃহ যেখানে
রটনা ক'রে দেয় পৌর পুরুষের মত্ত, উত্তরোল ঘোবন ।

২৭

শ্রান্তি দূর ক'রে যাত্রা কোরে পুন, কিন্তু নদীতীরবর্তী
কাননে জলকণা ছিটিয়ে যেয়ো, মেঘ, তরুণ যুধিকার কোরকে ;
কপোলে যেদ মুছে ক্লান্ত হ'লো যারা, মলিন হ'লো কানে পদ্মকলি,
আননে ছায়া ফেলে কণেক দেখে নিয়ো পুষ্পচায়িকা সে-মেয়েদের ।

২৮

জেনেছো, উত্তরে তোমার অভিযান ; যদি বা পথ হয় বক্র,
ভুলো না দেখে নিতে উজ্জয়িনীপুরে লৌহসমূহের উপরিতল ;
সেখানে সুন্দরী আছেন ঝারা, তুমি তাঁদের চঞ্চল চাহনির
স্মুরিত বিজ্ঞাতে না যদি প্রীত হও, হবে যে বঞ্চিত নিদারুণ ।

২৯

দেখবে যেতে-যেতে স্থলিত, মনোরম ভঙ্গি নেয় নির্বিজ্ঞা,
ঢেউয়ের সংঘাতে মুখর বিহগেরা রচনা করে তার কাঞ্চীদাম,
স্বর্ণি নাভি তার দেখায়, তুমি তাই সরল হবে তার সন্নিপাতে,
কানো তো হাবিভাবে আন্ত অহুরাগ জানায় দগ্নিতেরে প্রমদা ।

৩০

বৈদ্যের মতো কীণ জলের ধারা বার তোমারই ভাগ্যের ঘোষণা,
তটস্থ বৃক্ষের কীর্ণ পাতা ব'রে পাতু হ'লো বার বর্ণ,
তোমার কাগজে বৈ বিরহলক্ষণ ধারণ ক'রে আছে অদে —
যাতে সে-উট্টীর কার্য হয় দূর, এখার করে নেই চেউ' !

৩১

প্রাপ্যাবস্তীমুদয়নকথাকোবিদগ্রামবৃদ্ধান্
পূর্বোদ্ধিষ্টামনুসর পুরীং ত্রীবিশালাং বিশালাম্ ।
স্বল্পীভূতে সুচরিতফলে স্বর্গিণাং গাং গতানাং
শেষৈঃ পুণ্যৈর্হৃতাশ্চৈব দিবঃ কান্তিমং খণ্ডমেকম্ ॥

৩২

দীর্ঘাকুর্বন্ পটুমদকলং কুজিতং সারসানাং
প্রতু'ষেষু ফুটিতকমলামোদমৈত্রীকষায়ঃ ।
যত্র ত্রীণাং হরতি সুরতপ্তানিমগ্নানুকুলঃ
শিপ্রাবাতঃ প্রিয়তম ইব প্রার্থনাচাটুকারঃ ॥

৩৩

জালোদ্গীর্ণৈরুপচিতবপুঃ কেশসংস্কারধূপৈ-
বন্ধুশ্রীত্যা ভবনশিখিভির্দন্তনৃত্যোপহারঃ ।
হর্মোষস্যাঃ কুসুমসুরভিষধবর্ষেদং নয়ৈথাঃ
লক্ষ্মীং পশ্যন্ ললিতবনিতাপাদরাগাক্ষিতেষু ॥

৩৪

ভটুঃ কণ্ঠচ্ছবিরিতি গঠৈঃ সাদরং বীক্ষ্যমাণঃ
পুণ্যং যাম্মাজ্জিভুবনগুরোধাম চণ্ডীশ্বরত্ম ।
ধূতোদ্যানং কুবলয়রজোগন্ধিভির্গন্ধবত্যা-
ন্তোমক্ৰৌড়ানিরন্তমুবতিস্মানতিভৈর্মরুদৃতিঃ ॥

৩৫

অপ্যন্যস্মিন্ জলধর মহাকালমাসান্ত কালে
স্মাতব্যং তে নম্রনবিষয়ং যাবদতোতি ভানুঃ ।
কুর্বন্ সঙ্ক্যাবলিপটহতাং শূলিনঃ শ্লাঘনীয়া-
মামল্লাপাং ফলমবিকলং লপ্তাসে গজিতানাম্ ॥

৩১

যাবে অবন্তীর পুরীতে, বৃদ্ধেরা যেখানে উদয়ন-কথাবিদ,
বলেছি পূর্বেই ঋদ্ধিশালী সেই নগর বিশালার গৌরব ;
স্বর্গবাসীদের পুণ্য হ'লে ক্ষয় যা থাকে সুকৃতির অবশেষ,
প্রভাবে তারই যেন এনেছে ধরাধামে স্বর্গকণা এক কান্তিমান

৩২

কুল কমলের গন্ধে আমোদিত শিপ্রাবায়ু সেথা প্রভাতে
ছড়িয়ে দেয় দূরে স্মৃতি সারসের মধুর, অক্ষুট কাকলি ;
প্রার্থী প্রণয়ীর মতোই চাটুকার, অঙ্গে অনুকূল সে-অনিল
সোহাগে ধীরে-ধীরে ভোলায় মেয়েদের রতির উত্তরকান্তি

৩৩

সেধার বাতায়নে কেশের প্রসাধনে গন্ধবুধ উদ্গীর্ণ,
পুষ্ট তাতে, পাবে শ্রীতির উপহার, পালিত ময়ূরের নৃত্য ;
প্রাপ্তি হবে দূর, দ্বাখো এ-লক্ষ্মীরে পুষ্পস্বরভিত তবনে,
যেখানে আঁকা আছে ললিতা বনিতার অলঙ্করণচিহ্ন ।

৩৪

ত্রিলোকগুরু যিনি দেবাদিদেব, তাঁর পুণ্যধামে যেতে ভুলো না,
নিকটে নদী বন, স্নিগ্ধ বায়ু তার আন্দোলিত করে উদ্ভান,
সঙ্গে আনে বাস পদ্মপরাগের, সুবতী-জলকেলি-সৌরভ ; —
প্রভুর কর্ণের বর্ণ ধরো, তাই দেখবে সমাদরে প্রমথগণ ।

৩৫

হে মেঘ, মহাকাল-দেউলে দৈবাৎ অন্ত কালে বাও যদি বা,
তবুও থেকে তুমি, বাবৎ দৃষ্টির না হয় অগোচর সূর্য ;
সাহস্য আরতির লগ্নে তুমি যদি হও যুদ্ধের প্রতিভূ ;
যজ্ঞ, গভীর, দ্রাব্য দিনাদের পুণ্যকল পাবে অবিকল ।

৩৬

পাদন্যাসৈঃ কণিতরশনান্তত্ৰ লীলাবধূতৈঃ
রত্নচ্ছায়াখচিতবালভিশ্চামরৈঃ ক্রান্তকন্তাঃ ।
বেণ্ডাশ্বস্তো নখপদসুখান্ প্রাপ্য বর্ষাগ্রবিন্দু-
নামোক্রান্তে ত্রায় মধুকরশ্ৰেণিদীর্ঘান্ কটাক্ষান্ ॥

৩৭

পশ্চাচ্চৈর্ভূজতরুবনং মণ্ডলেনাভিলীনঃ
সাক্ষাৎ তেভ্যঃ প্রতিবজ্রবাপুস্পরুতং দধানঃ ।
নৃত্যারম্ভে কব পশুপতেমার্দ্রনাগাজিনেচ্ছাং
শাস্তোদবেগন্তিমিতনয়নং দৃষ্টভক্তির্ভবান্না ॥

৩৮

গচ্ছন্তীনাং রমণবসতিং যোষিতাং তত্র নক্তং
রুদ্ধালোকে নরপতিপথে সূচিভেদৈস্তমোভিঃ ।
সৌদামজা কনকনিকষঞ্জিঘ্নয়া দর্শয়ৌবাঁং
তোয়োৎসর্গন্তনিতমুখরো মানস ভুবিক্রবান্তাঃ ॥

৩৯

তাং কস্মাৎকিদ্ভবনবলভৌ স্তম্ভপারাবতায়্যং
নীত্বাং রাত্রিং চিত্রবিলসনাং খিন্নবিদ্যাকলত্রঃ ।
দৃষ্টে সূর্যে পুনরপি ভবান্ বাহয়েদধরশেষং
মন্দারম্ভে ন খলু স্তম্ভদামভূপেতার্থকৃত্য্যঃ ॥

৪০

তস্মিন্ কালে নয়নসলিলং যোষিতাং খণ্ডিতানাং
শান্তিং নেয়ং প্রণয়িত্বিরতো বহু ভানোন্ত্যজাত ।
প্রালেয়াশ্রং কমলবদনাং সৌহৃদি হর্ষে নলিন্যাঃ
প্রত্যাহৃতবয়ি করকুণ্ডিতাদনল্লাভ্যসূরঃ ॥

৩৬

তখন বেশারী, নাচের তালে যারা তুলছে মেখলায় নিকণ,
সলীল ভঙ্গিতে রত্নচায়াময় চামব নেড়ে যারা ক্রান্ত,
তোমার দিকে তারা হানবে চাহনির দীর্ঘ মধুকর-গঙক্তি
কেননা নবজ্ঞতে পরশে আনে সুখ প্রথম বৃষ্টির বিন্দু।

৩৭

উত্তোলিত বাহু বগ্ন তরু যেন, নৃত্যে উদ্ভূত শব্দ —
তখন হবে তুমি সঙ্ক্যাধিরণের জ্বায় রক্তিম মণ্ডল ;
বাপ্ত তুমি, তাই তৃপ্ত হবে তাঁর আত্ম অঙ্গিনের বাসনা,
তোমার ভক্তিরে শান্ত, অনিমেষ নয়নে দেখবেন ভাবনা

৩৮

সেখানে প্রণয়ীর ভবনে রমণীরা চলেছে পুঞ্জিত আঁধার ঠেলে
বিজ্ঞান রাজপথে, তামসী যামিনীতে, দৃষ্টিবিরহিত চরণে —
দেখিয়ে নিয়ে পথ স্নেহ বহুতে নিকষে কনকের তুল্য,
কিন্তু বর্ষণ অথবা গর্জন কোরো না, তারা অতি ভয়াতুর !

৩৯

পত্নী বিহীন ক্রান্ত হ'লে পরে বলক তুলে-তুলে অনেক বার,
বিরাম নিয়ে কোনো ভবন-বলাভতে, যেখানে কপোতেরা সুপ্ত ;
সূর্য দেখা দিলে আবার বাকি পথে যাত্রা শুরু হোক আপনার —
বহুবিনোদনে অঙ্গীকৃত জন পথে কি দৌর্য করে কখনো !

৪০

তখন শক্তি নারীর আঁখিজল শাস্ত ক'রে দেবে প্রণয়ী ;
সূর্য ফিরে এসে সিক্ত নলিনীর কমল-মুখ থেকে সরাবে
শিশির-অশ্রুর চিহ্ন — অতএব হারিতে ছেড়ে দিয়ে সেই পথ ;
বহু, পাবে তাঁর ভীত বিদেহ কঙ্ক করো যদি রশ্মি।

৪১

গন্তীরায়্যঃ পরসি সন্নিভশ্চেতসীব এসরে
ছায়াস্মাপি প্রকৃতিসুভগো লপ্সাতে তে এবেশম্ ।
তন্মাদন্ত্যাঃ কুমুদবিশদানুর্হসি ত্বং ন ধৈর্যা-
ন্যোবীকতুং চটুলশফরোদ্বর্ভনপ্রেক্ষিতানি ॥

৪২

তস্তাঃ কিঞ্চিৎ করধ্বতমিব প্রাপ্তবানীরশাখং
হৃদ্বা নীলং সলিলবসনং মুক্তরোধোনিতম্বম্ ।
প্রস্থানং তে কথমপি সখে লক্ষ্যমানস্ত ভাবি
জ্ঞাতাঙ্গাদো বিবৃতজঘনাং কো বিহাতুং সমর্থঃ ॥

৪৩

ভ্রম্মিষ্টন্দোচ্ছৃষিতবহুধাগঙ্গসম্পর্করম্যঃ
শ্রোতোরজ্জ্বলনিতম্বভগং দন্তিভিঃ পীষমানঃ ।
নীটৈর্বাশ্রত্যাগজিগমিষোর্দেবপূর্বং গিরিং তে
শীতো বায়ুঃ পরিণময়িতা কাননোদ্বয়রাগাম্ ॥

৪৪

তত্র ক্লবং নিবৃত্তবসতিং পুষ্পমেবীকৃতান্মা
পুষ্পাসারৈঃ স্পর্শতু ভবান্ বোমগজাজলান্দ্রৈঃ ।
রক্ষাহেতোর্নবশশিভূতা বাসবীনাং চমুনা-
মত্যাদিত্যং হতবহমুখে সন্তু তং তদ্বি ভেজঃ ॥

৪৫

জ্যোতির্গেখাবলয়ি গলিতং যন্ত বর্হং ভবাবী
পুত্রপ্রেম্ণা কুবলয়দলপ্রাপি কর্ণে কয়োতি ।
ধৌতাপাঙ্গং হরশশিক্রচা পাবকেত্তং ময়ূরং
পশ্চাদর্দ্রিগ্রহণগুরুভির্গজিঠৈর্নর্ভয়েথাঃ ॥

৪১

বরং গম্ভীরা নদীর অন্তরে প্রবেশ কোরো তুমি, হে হৃদয় !
অমল হৃদয়ের মতো সে-জলধারা তোমার ছায়াৰূপে ধন্য হোক ।
চটুল পুঁটিমাছ লাফিয়ে চলে যেন, ধবল কুমুদের কান্তি —
তেমনি তার চোখে চাহনি, তুমি ভায় কোরো না নিষ্ফল ধৈর্য ধ'রে ।

৪২

বসন ধ'রে আছে শিথিল হাতে যেন, তেমনি খুঁকে আছে বেতের শাখা,
মুক্ত কোরো, সখা, তটনিতম্বেরে সরিয়ে দিয়ে নীল-সলিল-বাস ;
সহজে প্রস্থান হবে না সম্ভব, তুমি যে তার 'পরে লঙ্ঘমান,
বিস্তৃতজঘনার বারেক পেলো স্বাদ কে আর পারে, বলো, ছাড়াতে !

৪৩

যখন যাবে দেবগিরিতে, বাতাসের বীজন পাবে যুহুম্ব,
সে-বায়ু রমণীয় তোমারই বৃষ্টিতে সত্ত্বপুলকিত মাটির ছায়ে,
নাসিকারঞ্জন মধুর বৃংহিতে গন্ধ নেয় তার হাতির পাল,
সহজ বনজাত ডুমুর পেকে ওঠে শীতল তার সৌজন্তে ।

৪৪

সেখানে নিত্যই আছেন কার্তিক, অধীন তাঁর সব ইন্দ্রসেনা ;
মূর্ত করেছেন, চন্দ্রমৌলির যে-তেজ হতাশনে নিহিত,
পরাক্রমে তাঁর সূর্য হার মানেন । পুষ্পমেঘরূপে আপনি
আকাশগঙ্গার আর্জ্জ ফুলদলে, হে মেঘ তাঁকে স্নান করাবেন ।

৪৫

মস্ত্র গরজনে শৈল মেঘলার প্রতিধ্বনি ফুলে অতঃপর
নাচাবে পাবকির ময়ূরটিকে, যার অলিত, উজ্জল পুচ্ছ
গৌরী প'রে মেন পুজিয়েহবশে, কর্ণে, কুবলয়কলির পাশে —
এবং ধবলিত নয়ন-কোনা যার শিবের সলাটের জ্যোৎস্নায় ।

৪৬

আরাধৈনং শরবণভবং দেবমূল্লজিতাধ্ব।
সিদ্ধবৈশ্বৈক্যলকণভবাদ্বীণিভির্মুক্তমার্গঃ ।
ব্যালম্ব্যেখাঃ সুরভিতনয়ালম্বজাং মানসিহ্মান্
শ্রোতোমূর্ত্যা ভূবি পরিগতাং রক্তিদেবস্ত কীৰ্ত্তিম্ ।

৪৭

স্বযাদাতুং জলমবনতে শার্ঙ্গিণো বর্ণচৌরে
তস্তাঃ সিন্ধোঃ পৃথুমপি তমুং দূরভাবাৎ প্রবাহম্ ।
প্রেক্ষিত্তস্তে গগনগতয়ো নুনমাবর্জ্য দৃষ্টী-
রেকং মুক্তাগমিব ভুবঃ স্থলমধোস্তনীলম্ ॥

৪৮

তামুত্তীৰ্ণ ব্রজ পরিচিতক্রলতাবিজ্রমাণাং
পল্লোংক্লেপাহুপরিবিলসৎকৃষ্ণসারপ্রভাণাম্ ।
কুন্দক্লেপানুগমধুকরত্ৰীমুখামাস্রবিম্বং
পাত্তীকুর্বন্ দশপুরবধুনেত্রকৌতুহলানাম্ ॥

৪৯

ব্রহ্মাবর্তং জনপদমথচ্ছায়য়া গাহমানঃ
ক্লেত্রং ক্লেত্রপ্রধনপিপ্তনং কোরবং তদ্ ভজেথাঃ ।
রাজন্যানাং শিতশরশঠৈর্ঘত্র গাত্তীবধয়া
ধারাপাঠৈশ্বমিব কমলানুভাববর্ষদুখানি ॥

৫০

হিহা হ্যাসামভিগমতরগাং রেবতীলোচনাক্ষাং
বজ্রুদ্রীত্যা সমরবিমুখো লাজলী যাং সিবেবে ।
কহা তাসামভিগমমপাং সৌম্য সারস্বতীনা-
মন্তঃকৃত্তবমসি ভবিতা বর্ণমাত্রোণ কৃষ্ণঃ ॥

৪৬

নিলেন শরবনে জন্ম যে-দেবতা, সাক্ষ হ'লে তাঁর ভক্তনা,
এড়াতে জলকণা, দেবেন ছেড়ে পথ সবাণ সিংহেরা সকলে ;
যোগ্য সম্মান দিয়ে। সে-কীর্তিরে, গেছেন যেখে সেথা রত্নিদেব —
স্বরভিসম্মান-নিধনে পরিণত নদীর স্রোতে ক'রে অবতরণ ।

৪৭

যখন হবে নত জলের 'পরে, তুমি শাক্তী বিষুব বর্ণচোর,
গগনচারীগণ, অনে ৩ দূরে ব'লে, দৃষ্টিনিষ্ক্ষেপে নিশ্চয়
দেখবে সে-বিপুল নদীরে ক্ষৌণতম্ভ ; যেন এ-পৃথিবীর কণ্ঠে
একক লহরেব মুক্তামালা দোলে, মধ্যমণি তার ইন্দ্রনীল ।

৪৮

সে-নদী পার হ'লে তোমার কান্তিরে কৌতূহলে-ভরা চক্ষে
দেখবে দশপূববধূরা, জগতের বিলাসে যারা অভ্যস্ত,
যাদের পঙ্কজ চটুল উৎক্ষেপে খবলে শোভা পায় কৃষ্ণ,
কুন্দকুসুমের আন্দোলনে যেন মুগ্ধ মধুকর ধাবমান ।

৪৯

ব্রহ্মাবর্তের প্রথিত জনপদ, একদা যেথা কুরুক্ষেত্রে
কমলদলে তুমি যেমন ঢালো জল, তেমনি অবিরল শরজাল
শাণিত বিক্রমে শত রাজপুত্রের আননে হেনেছেন অর্জুন —
এবার ছায়াৰূপে যাবে সে-যুদ্ধের অস্ত্রচিহ্নিত ভূমিতে ।

৫০

বজ্রপ্ৰীতিবশে যুদ্ধে নিষ্ক্রিয় ছিলেন যিনি, সেই বলরাম
সরিয়ে মনোমতো মদিয়া, যাতে জাঁক। দেবভীমরনের বিষ,
নিভেন বার বাদ — সৌম্য, তুমি সেই সরবতী-বাগি ভুলো না —
দেবন ক'রে হবে হৃদয়ে নির্মল, বর্ষে শুধু র'বে কৃষ্ণ ।

৫১

তস্মাদ্ গচ্ছেরনুকনখলং শৈলরাজাবতীর্ণাং
জাহ্নোঃ কন্যাং সগরতনয়ন্বর্গসোপানপঙ্ক্তিম্ ।
গৌরীবক্ত্রা লুকুটিরচনাং যা বিহন্তেব ফেনৈঃ
শব্দোঃ কেশগ্রহণমকরোদিন্দুলঘোমিহন্তা ॥

৫২

তস্তাঃ পাতুং সুরগজ ইব যোয়ি পশ্চাৰ্ধলম্বী
ত্বঞ্চদচ্ছফটিকবিশদং তর্কয়েন্তির্ঘগন্তঃ ।
সংসর্পন্ত্য। সপদি ভবতঃ শ্রোতসি জ্জায়মানসৌ
স্বাদস্থানোপগত্যমুনাসংগমেবাভিরামা ॥

৫৩

আসীনানাং সুরাভিতশিলং নাভিগন্ধৈর্মৃগাণাং
তস্তা এব প্রভবমচলং প্রাপ্য গৌরং তুষাটৈঃ ।
বক্ষ্যন্তধ্বপ্রমবিনয়নে তস্ত শৃঙ্গে নিবধঃ
শোভাং শুভ্রজ্বিনয়নবুযোংখাতপকোপমেরাম্ ॥

৫৪

তক্ষেদ্বারৌ সন্নতি সন্নলক্কসংঘটকন্যা
বাধেতোকাক্ষপিতচমরীবালভারো দবাগ্নিঃ ।
অর্হন্তেনং শময়িতুমলং বারিধারাসহশ্রৈ-
রাপরাতিপ্রশমনফলাঃ সম্পদো হুত্তমানাম্ ॥

৫৫

যে সংরম্ভোৎপতনয়ভসাঃ স্বাদভদ্রায় তস্মিন্
মুক্তাধ্বানং সপদি শরভা লজ্বয়েনুর্ভবন্তম্ ।
তান্ কুবীণাভমূলকরকারুটিপাতাবকীর্ণা
কে বা ন স্যাঃ পরিতবগদং নিষ্কলারম্ভবত্বাঃ ॥

৫১

ঐ যে হিমাচল, নিকটে কনকল, গা বেয়ে নামে তার গঙ্গা,
জহু-হুহিতা সে, সগরবংশের স্বর্গষাড্রায় যেন সোপান ;
গৌরী তাকে যত ক্রকুটি করেছেন, তত সে স্কেনময় হান্তে
চেউয়ের মুঠি তুলে ধরেছে শতুর ইন্দু-অলা কেশগুচ্ছ ।

৫২

আকাশে পশ্চাৎ এলিয়ে দিয়ে তুমি, আকারে যেন এক ঐরাবত,
বক্র হ'লে পান করবে যদি ভাবো স্ফটিক-নির্মল সেই জল,
তাহ'লে তার স্রোতে তোমার ছায়াক্রপ তখনই হবে বিজীর্ণ,
যেমন অস্থানে নয়ন-অভিরাম গঙ্গা-যমুনার সংগম ।

৫৩

আসীন যুগদের নাভির সৌরভে মোদিত হয় যার শিলাভল,
তুবারে সমাহিত ধবল সেই গিরি গলিত গঙ্গার উৎস ;
প্রাপ্ত হে পথিক, শিখরে তুমি তার বিরাম নিলে পাবে সেই রূপ
ধবল হরব্রহ্মণ্ডে উৎখাত যেমন শোভা পায় কর্দ্দম ।

৫৪

চমরী-রোমরাজি দখ করে যার বাতাসে ধাবমান ফুলকি,
সরল বৃক্ষের কঙ্ক-বর্ষণে অভূষিত সেই দাবানল
দ্রুংখ দেয় যদি নগাধিরাজে, তুমি বিপুল বারিপাতে নিবিয়ো,
কেননা পীড়িতের আভিনিবারণে বিস্ত সার্থক মহতের ।

৫৫

মুক্ত ক'রে দিলে তাদের গতিপথ, অথচ আক্রোশে বেগবান
লক্ষ দিলে উঠে পরভবল যদি আক্রমণ করে তোমাকে,
তখনই উত্তরোল শিলার বর্ষণে অজ ক'রে দিয়ে চূর্ণ —
চেঁকা পায় মেঘা অসম্ভবে, তার ঘটবে পরাক্রম নিশ্চয় ।

৫৬

তত্র ব্যক্তং দৃষাদি চরণন্ত্যাসমর্ষেদুন্মৌলেঃ
শশ্বৎ সিদ্ধৈরুপচিতবলিং ভক্তিনদ্রঃ পরীয়াঃ ।
যশ্মিন্ দৃষ্টে করণবিগমাদুধ্বমুদুতপাপাঃ
সংকল্পন্তে স্থিরগণপদপ্রাপ্তয়ে শ্রদ্ধধানাঃ ॥

৫৭

শব্দায়ন্তে মধুরমনিলৈঃ কীচকাঃ পূর্যমাণাঃ
সংসক্তাভিল্পিপূরবিজয়ো গীয়তে কিমরীভিঃ ।
নিহ্নাদন্তে যুজ্ঞ ঠব চেৎ কন্দরেষু ধ্বনিঃ স্যাৎ
সংগীতার্থো ননু পশুপতেন্তত্র ভাবী সমগ্রঃ ॥

৫৮

প্রালেয়াস্ত্রেকপতটমতিক্রম্য ভাংস্তান্ বিশেষান্
হংসদ্বারং ভৃগুপতিবিশোবহ্নং যৎ ক্রৌঞ্চরজ্রম্ ।
তেনোদীচীং দিশমনুসরেত্তির্ধগায়ামশোভী
শ্রামঃ পাদো বলিনিয়মনাভ্রাজ্ঞতন্ত্বেব বিষ্ণোঃ ॥

৫৯

গত্বা চোক্ষং দশমুখভুজোচ্ছাসিতপ্রহসন্তেঃ
কৈলাসস্ত ত্রিদশবনিভাদর্পণস্তাতিথিঃ স্তাঃ ।
শৃঙ্গোচ্ছায়ৈঃ কুমুদবিশদৈর্ঘো বিতত্যা হিতঃ খং
রানীভূতঃ প্রতিদিনমিব ত্রাঙ্ককস্যাটহাসঃ ॥

৬০

উৎপশ্যামি হুয়ি তটগতে স্নিগ্ধভিহ্নাজ্ঞনাভে
সন্তঃকৃত্ত্বিরদদশনচ্ছেদগৌরস্ত তন্ত ।
শোভামন্ত্রেঃ স্তিমিতময়নপ্রেক্ষণীয়াং ভবিত্রী-
মংসন্তন্তে সতি হলভূতো মেচকে বাসসীব ॥

৫৬

সেখানে প্রান্তরে ব্যক্ত শিবপদ ভক্তিভরে কোরো প্রদক্ষিণ —
সিদ্ধগণ যাকে নিত্য পূজা দেন, এবং পেয়ে যার দর্শন
সকল পাশ থেকে মুক্ত হয় সে-ই, হৃদয়ে যার আছে শ্রদ্ধা,
মরণ-পরপারে পায় চিরন্তন পুণ্য প্রমথের পদবি ।

৫৭

বাতাসে ভরপুর বেণুর স্নমধুর শব্দ ওঠে সেখা অবিরাম,
সকল কিল্লরী মিলিত সমগুরে ত্রিপুরজয় করে কীৰ্ত্তন ;
বাজাও তুমি যদি পাষণ-কন্দরে গভীর স্নানিময় পাখোয়াজ,
তবেই পশুপতি পাবেন উপচার পূর্ণ সংগীত-বাছ ।

৫৮

পেরিয়ে হিমালয়তটের বিন্ময়, হংসদ্বার পাবে সমুখে,
ক্রৌঞ্চরঞ্জ সে, পরশুরাম যাতে যশের পেয়েছেন পক্ষা —
দীর্ঘ, তির্যক তুমিও সেই পথে আবার উত্তরে চলবে,
শোভন যেন শ্রাম চরণ বিষ্ণুর, সমুদ্ভূত বলিদমনে ।

৫৯

শিখিল সান্ন যার রাবণ-ধিক্রমে, হ্যালোকবনিতার দর্পণ —
তুঙ্গতর সেই ধবল কৈলাসে অতিথি হোয়ো তুমি ঋণকাল ;
মহান তার চূড়া ব্যাপ্ত করে নভে শুভ্র কুমুদের কান্তি,
নিত্য-জ'মে-ওঠা অট্টহাসি যেন রাষ্ট্র করেছেন ত্র্যম্বক ।

৬০

সমুদ্র-কেটে-আনা দ্বিরদ-দন্তের গৌর আভা যার তনুতে
সে-গিরিতটে যবে আগত হবে তুমি দলিত-অঞ্জন-বর্ণ,
দেখাবে মনোরম শ্রামল বাস যেন, যা তাঁর কাঁধে নেন বলরাম —
বহু, আমি জানি তখন হবে তুমি নির্নিমেষে দ্রষ্টব্য ।

৬১

হিষ্টা তস্মিন্ ভূজগবলয়ং শঙ্কনা দন্তহস্তা
ক্ৰৌড়াশৈলে যদি চ বিচরেৎ পাদচারেণ গোয়ী ।
ভদ্রাভক্ত্যা বিরচিতবপুঃ স্তম্ভিতাস্তৰ্জলৌঘঃ
সোপানত্বং কুরু মণিতটোরোহণায়্যাগ্রযায়ী ॥

৬২

তত্রাবশ্যং বলয়কুলিশোদঘটনোদগীর্ণতোয়ং
নেঘ্যস্তি ত্বাং সুরযুবতয়ো যজ্ঞধারাগৃহত্বম্ ।
তাভ্যো মোক্ষস্তব যদি সপে ধর্মলক্স ন স্তাৎ
ক্ৰীড়ালোলাঃ শ্রবণপকৃষৈর্গজিভৈর্ভায়য়েন্তাঃ ॥

৬৩

হেমাশ্তোজপ্রসবি সলিলং মানসস্তাদদানঃ
কুর্বন্ কামং ক্রণমুখপটপ্রীতিমৈরাবতস্য ।
ধূম্বন্ কল্পক্রমকিশল্যান্ত্যংসুকানীব বাতৈত-
র্নান্যচৈষ্টৈর্জলদ ললিতৈনিবিশেষন্তং নগেন্দ্রম্ ॥

৬৪

তস্তোৎসঙ্গে প্রণয়িন ইব অস্তগজাহুকুলাং
ন ত্বং দৃষ্ট্বা ন পুনরলকাং জ্ঞাস্তসে কামচারিন্ ।
যা বঃ কালে বহতি সলিলোদগারমুঠৈর্বিমানা
মুক্তাঙ্গালগ্রধিতমলকং কামিনীবাভ্রবৃন্দম্ ॥

৬১

রম্য সে-গিরিতে গৌরী সেইক্রমে করেন যদি পদচারণা,
কাটাতে ভয়, খুলে সাপের কঙ্কণ, ধরেন পাণি তাঁর শঙ্খ —
এগিরে যেয়ো তুমি, কিন্তু অন্তরে কঁদে রেখো সব রুচিবৈগ,
ক্রমশ ধাপে-ধাপে এলিয়ে দিয়ে তনু, সোপান হ'য়ে যেয়ো মণিতটের ।

৬২

সেখানে নিশ্চয়ই স্বর্গদূতীরা বলয়কুলিশের আঘাতে
উদ্গিরিত জলে রচনা ক'রে নেবে তোমাতে স্নানধারায়ত্ত ;
গ্রীষ্মে খরতাপে তোমাকে পেয়ে তারা না যদি দিতে চায় মুক্তি,
ক্লান্ত গরজনে দেখিয়ে ভয় সেই আমোদে মাতোয়ারা মেয়েদের ।

*৬৩

সোনার অশ্রুজ ফোটে যে-সরোবরে, সে-বারি পান কোরো কখনো,
ঐরাবতে দিয়ে ঋণিক হুখ, তার আননে টেনে দিয়ে গুণন,
কাঁপিয়ে বায়ুবেগে কল্পপাদপের সূক্ষ্ম-অংশুক-পল্লব —
হে মেঘ, এইমতো বিবিধ বিনোদনে কোরো সে-পর্বতে উপভোগ ।

৬৪

প্রণয়ী কৈলাস, এলিয়ে আছে কোলে বিমান-মনোরমা অলকা,
গঙ্গা নামে তার শ্রুত অঞ্চল, প্রাসাদচূড়া তার বর্ষায়
ধারণ করে মেঘ — মুক্তজালে গাঁথা যেমন কামিনীর কেশদাম ; —
স্বৈরী, তুমি সেই পুরীকে পুনরায় চিনতে পারবে না ভেবো না ।

উত্তর মেঘ

চক্ৰিত য়োক প্রাক্ষিপ্ত ব'লে অনুমিত

৬৫

বিহ্যংবস্তং ললিতবনিতাঃ সেন্দ্রচাপং সচিহ্নাঃ
সংগীতায় প্রহতমুরজাঃ স্নিগ্ধগন্তীরবোবম্ ।
অন্তস্তোয়ং মণিময়ভুবন্তজমজ্রংলিহাগ্রাঃ
প্রাসাদদ্বাং তুলস্বিতুলং যত্র তৈত্তৈবিশেষৈঃ ॥

৬৬

হন্তে লীলাকমলমলকে বালকুন্দানুবিহ্বং
নীতা লোপ্রপ্রসবরজসা পাণ্ডুতামানে ত্রীঃ ।
চূড়াপাশে নবকুরুবকং চারু কর্ণে শিরীষং
সীমন্তে চ ভ্রূপগমজ্রং যত্র নীপং বধুনাম্ ॥

*৬৭

ষত্রোন্নন্তভ্রমরমুখরাঃ পাদপা নিত্যপুষ্পা
হংসশ্রেণীরচিতরশনা নিত্যপদ্মা নলিন্যঃ ।
কেকোৎকর্থা ভবনশিখিনো নিত্যভাষংকলাপা
নিত্যজ্যোৎস্নাঃ প্রতিহততমোরুস্তিরম্যাঃ প্রদোষাঃ ॥

*৬৮

অনন্দোৎসং নয়নসলিলং যত্র নাস্তৈনিমিত্তৈ-
র্নাক্ততাপঃ কুসুমশরজাদিষ্টসংযোগসাধ্যাৎ ।
নাপ্যন্যমাং প্রণয়কলহাদ্বিপ্রয়োগোপপত্তি-
বিস্তেশানাং ন চ ধলু বয়ো যৌবনাদনুদত্তি ॥

৬৯

বস্ত্রাং বক্ষাঃ সিতমণিমরাত্তেভ্য হর্ষ্যস্থলানি
জ্যোতিঃস্ফারাকুসুমরচিতানুত্তমজীসহায়াঃ ।
আসেবন্তে বধু রতিকলাং কল্পবৃক্ষপ্রসূতাং
স্বদগন্তীরকনিম্ শনৈকৈঃ পুঙ্করেদাহতেষু ॥

৬৫

রয়েছে বিহ্বাৎ ললিত বনিতায়, ইন্দ্রধনু গৃহচিহ্নে,
গানের আরোহনে প্রহত পাখোরাঙ্গে স্নিগ্ধগন্তীর নির্ধোষ,
স্বচ্ছ ভূমিতল সজল মনে হয়, লেহন করে মেঘে তুল চূড়া —
সৌধাবলি যেথা এ-সব লক্ষণে তোমারই অবিকল তুলনা ।

৬৬

হস্তে ধৃত লীলাকমল, কুন্তলে কুন্দকলি বিগলিত,
পাতুরতা পায় মুখের মধুরিমা লোপ্রকৃষ্ণমের ত্রেণুতে,
তরুণ কুরুবকে কবরী ধরে শোভা, শিরীর দোলে চাক কর্ণে,
এবং তুমি যাকে ফোটাও, সেই নীপে সিঁথির প্রসাধন মেয়েদের ।

*৬৭

যেথায় তরুগণ নিয়তপুষ্পিত, মুখের উন্মাদ ভোমরায়,
নিত্য পদ্মের বিকাশ নগিনীতে, মরালশ্রেণী তার মেথলা,
ময়ূর নিত্যই কলাপে উজ্জ্বল, এবং কেকারবে উদ্গ্রীব,
নিত্য জ্যোৎস্নার আঁধার কেটে যায়, তাই তো মনোরম সন্ধ্যা

*৬৮

অন্ত হেতু নেই — যেথায় আবিজল স্থলিত হয় শুধু পুলকে,
অন্ত তাপ নেই — কেবল কামজর, দগ্নিত কাছে এলে কেটে যায়,
প্রণয়-অভিমান ব্যতীত অন্তত কখনো বিচ্ছেদ ঘটে না,
যেথায় যৌবন ব্যাপ্ত আজীবন, অন্ত বয়সের দেখা নেই ।

৬৯

ভার্যার ছায়া দেয় হাড়িয়ে ফুলদল, ধবল মণিময় কুট্টিম,
যেথায় বকেয়া মিলিত, যমোমতো রূপসী বনিতার ললে,
লেবন করে ধীরে কল্পরন্ধের প্রসূত রক্তিমলম্ব
বুহু স্বপনের বাগনে কোটে যবে তোমারই গন্তীর মন্ত্র ।

৭০

মন্দাকিনীয়াঃ সলিলশিশিরৈঃ সেব্যমানা মরুদৃতি-
মন্দারাগামমুতটরুহাং ছায়য়া বারিতোক্ষাঃ ।
অষেক্টৈব্যৈঃ কনকসিকতামুষ্টিনিষ্কপগুটৈ
সংক্রীড়ন্তে মণিভিরমরপ্রাধিতা যত্র কন্যাঃ ॥

৭১

দ্বীবীৰকোঙ্কাসিতশিখিলং যত্র বিদ্বাদরাগাং
কৌমং রাগাদনিভৃতকরেষাক্ষিপৎসু প্রিয়েষু ।
অচিন্ত্যজানভিমুখমপি প্রাপ্য রত্নপ্রদোপান্
হ্রীমুঢ়ানাং ভবতি বিফলপ্রেরণা চূর্ণমুষ্টিঃ ॥

৭২

নেত্রা নীতাঃ সততগতিনা যদ্বিমানাগ্রভূমী-
রালেখ্যানাং স্বজলকণিকাদোষমুৎপাত্ত সত্তাঃ ।
শঙ্কাস্পৃষ্টা ইব জলমুচ্ছাদৃশা যত্র জালৈ-
র্ধূমোদগায়াকৃতিনিপুণাঃ জর্জরা নিষ্পতন্তি ॥

৭৩

যত্র জীগাং প্রিয়তমভূকোঙ্কাসিতালিঙ্গমানা-
মঙ্গলানিঃ সুরতজনিতাং তন্তুজালাবলম্বাঃ ।
ত্বৎসংসোধাপগমবিশদৈশ্চক্ষুগাদৈর্নিবীথে
ব্যালুপ্তান্তি ক্ষুটজলবত্মিনশ্চক্ষুকাভাঃ ॥

৭৪

অক্ষয়ান্তর্ভবননিধয়ঃ প্রত্যহং রক্তকট্টৈ-
রুদগায়াদভির্ধ্বনপতিষশঃ কিম্নৈবৈব সার্বম্ +
বৈভ্রাজ্যায়ং বিবুধবনিতাবাহমুখ্যাসহায়ঃ
বজ্রালাপা বহিঃপতনং কাশিনো নিবিশন্তি ॥

৯০

বেধার কন্ডারা, অমরবাহিতা, কনকসৈকতে ছুঁড়ে দেয়
হাঁতের মুঠো। ভ'রে রত্নরাজি, পুন খেলাচ্ছিলে করে সন্ধান,
এবং সেবা পায় শীতল অনিলের, মন্দাকিনী-বারি-স্পৃষ্ট,
বারণ করে তাপ ছায়ার বিস্তারে তটজ মন্দারবীথিকা ।

৯১

আকুল প্রণয়ীরা আবেগভরে যেথা উচ্ছ্বসিত হাতে সহসা
নীতির বন্ধন ধসিয়ে, ক'রে দেয় কোম অংশুক শ্রুত,
বিশ্বাধরাগণ, বিমূঢ় লজ্জার, তখনই কুহুমচূর্ণ,
যদিও ছুঁড়ে দেয় দীপ্ত মণিদীপে, বিফল হয় সেই চেষ্টা ।

৯২

উচ্চ বিমানের অন্তঃপুরে যেথা তোমারই অমূৰ্গ মেষেরা
সততগতিশীল বায়ুর চালনায় অবাধে নীত হয় কখনো —
স্বজলকণিকার সংক্রমণে তারা দূষিত ক'রে দিগে চিত্রাবলি,
সত্ত শঙ্কার পলায়ন বাতায়নে, ঘোঁষার অমুকারে, শীর্ণ ।

৯৩

তোমার আবরণ কখনো স'রে গেলে, অমল ইন্দ্র কিরণে,
বিতানে লহিত চন্দ্রমণিদায় ক্ষয়ণ ক'রে জলবিন্দু,
নিশীথে মুছে নেয় সে-সব নায়িকার ললিততার ক্লাস্তি,
নিখিল বাহ্যশে বাদে প্রণয়ীরা আলিঙ্গনে হ'লো জট ।

৯৪

বেধার বন্ধেরা, বাদে ঘরে আছে ঘরের অক্ষর ভাণ্ডার,
বেড়ায়, বারমুখী বিশ্ববিনিতার সনে আলাপনে বন্ধ,
উদার বৈজ্ঞানিক-কাননে প্রতিদিন, — এবং সমবেত কিরণ
উচ্চ, রঞ্জিত কর্তে তুলে তান যশের পাখা গাঢ় ঘনপঙ্ক্তি ।

*৭৫

গভ্যংকম্পাদলকপতিতৈর্ঘ্র মন্দারপুষ্পৈঃ
পত্রচ্ছেদৈঃ কনককমলৈঃ কর্ণবিভ্রংশিভিঃ ।
মুক্তাজ্জালৈঃ স্তনপরিসরচ্ছিন্নসূত্রৈঃ হারৈ-
র্নৈশো মার্গঃ সবিত্তুরুদয়ে সূচ্যতে কামিনীনাম্ ॥

৭৬

মহা দেবং ধনপতিসখং যত্র সাক্ষাদবসন্তং
প্রায়শ্চাপং ন বহতি ভয়ান্নম্মথঃ ষট্পদজ্যাম্ ।
সজ্জভঙ্গপ্রহিতনয়নৈঃ কামিলক্ষ্যৈষমোদৈ-
স্তত্তারস্তস্তুরবনিভাবিভ্রমৈরেব সিদ্ধঃ ॥

*৭৭

বাগশ্চিহ্নং মধু নয়নযোর্বিভ্রমাদেশদক্ষং
পুষ্পোদভেদং সহ কিশলয়ৈর্ভূষণানাং বিকল্পান্ ।
লাক্ষ্যরাগং চরণকমলগ্রাসযোগ্যঞ্চ যন্তা-
মেকঃ সূতে সকলমবল্যামণ্ডনং কল্পবৃক্ষঃ ॥

৭৮

তজ্জাগারং ধনপতিগৃহানুত্তরেণান্মদীয়ং
দূরাজ্জক্যং তুরপতিধনুশ্চাক্ষণা তোরণেন ।
যন্তোপান্তে কৃতকভমরঃ কান্তয়া বর্ধিতো মে
হস্তপ্রাপ্যন্তবকনমিতো বাসমন্দারবৃক্ষঃ ॥

৭৯

বাণী চান্মিন্ মরকতশিলাবহ্লোলোপানমার্গা
হৈরৈশ্ছিন্না বিকটকমলৈঃ স্নিগ্ধবৈদূর্ঘ্যনালৈঃ ।
যন্তান্তোয়ে কৃতবসন্তয়ো মানসং সঙ্কিকটং
নাথ্যাজ্জি ব্যপগতস্তচ্ছামপি প্রেক্ষ্য হংসাঃ ॥

৯৫

গতির কল্পনে কবরীপাশ থেকে ভ্রষ্ট মন্দিরপুষ্প,
কর্ণবিচ্যুত সোনার শতদল, স্তনের উজ্জ্বল হির হার,
মুক্তাআল, আর খণ্ড পত্রিকা যেথায় সবিতার উদয়ে
সূচনা করে দেয় বিবিধ লক্ষণে নৈশ অভিসার মেয়েদের ।

৯৬

কুবেরসখা শিব স্বয়ং অধিবাসী, এ-কথা ভেলে কন্দর্প
নেল না ভরে-ভরে প্রায়শ ধনু, যার ছিল মধুকরণঙক্তি
করেন তাঁর কাজ চতুর বনিতারা কামুকসঙ্কানে নির্ভুল,
অমোঘ বিভ্রমে মিশিয়ে দৃষ্টিতে ভুল্লর অপরূপ ভঙ্গি ।

৯৭

যেথায় ললনার সকল প্রসাধন প্রসব করে এক কল্পতরু—
রঙিন বেশবাস, ভূষণ নানামতো, পুষ্পবিকশিত কিশলয়,
অলঙ্করারাগ, চরণকমলের প্রান্তে লেপনের বোঁগা,
এমন মধু, যার আদেশে দেখা দেয় নয়নে আবেশের বিভ্রম ।

৯৮

দেখবে আমাদের ভবন উত্তরে, যক্ষরাজপুত্রী ছাড়িয়ে,
চিনবে দূর থেকে ইন্দ্রধনুকের ডুলা মনোরম ভোরণে,
প্রান্তে আছে তার আমারই কান্তার পালিত কৃত্তিমপুত্র —
তরুণ মন্দির, স্তবকভারে নত, বাড়ালে হাত তাকে হোঁরা যার ।

৯৯

রয়েছে সরোবর, শোপানদাম তার কঠিন সরকতে রচিত,
কনক-শতদল প্রচুর প্রফুল্ল, স্থপালে অলে বৈদূর্ঘ্য,
যকিও দূরে নয় মানস, তবু সেই বলিলবানী সব হংস
তোমার উদয়েও অনুৎকণ্ঠিত, হবে না রাজ্যের ভগ্নাংশ ।

৮০

তত্তাত্তীয়ে রচিতশিখরঃ পেশলৈরিস্রনীলৈঃ
ক্ৰীড়ানৈলঃ কমককনলীবেক্টনশ্ৰেণীময়ঃ ।
মদগেহিত্রাঃ শ্রিয় ইতি সখে চেতসা কাতরেন
প্ৰেক্ষ্যোপান্তমুরিততভিতং স্থাং তমেব অরামি ॥

৮১

রক্তাশোকশলকিশলয়ঃ কেশরশ্চাত্ৰ কান্তঃ
প্রত্যাসন্নৌ কুরবকবৃত্তেমাধবীমগুপ্ত ।
একঃ সখ্যান্তব সহ ময়া বামপাদাভিলাষী
কাজ্জত্যন্তো বদনমদিরাং দোহদচ্ছন্নাস্রাঃ ॥

৮২

তদ্বাধ্যে চ ক্ষটিকফলকা কাঞ্চী বাসবষ্টি-
মূলে বদ্ধা মণিভিরনতিপ্রোচবংশপ্রকটৈঃ ।
তানৈলঃ শিঞ্জাবলয়ভূভগৈর্নতিতঃ কান্তরা মে
বামধ্যান্তে দিবসবিগমে নীলকণ্ঠঃ স্তব্ধ বঃ ॥

৮৩

এতিঃ সাধো ছনয়নিহিতৈর্লক্ষণৈর্লক্ষয়েথাঃ
সারোপান্তে লিখিতবপুর্নৌ শম্পগদ্রৌ চ দৃষ্ট ।
কামচ্ছায়ং ভবনমধুনা মদ্বিরোগেন নুনং
স্বর্বাপারে ন খলু কমলং পুচ্ছতি স্বামতিধ্যাম্ ॥

৮৪

গহ্বা নভঃ কলততদ্রুতাং শীঘ্রসম্পাতহেতোঃ
ক্ৰীড়নৈলে প্রথমকথিতে রম্যাসানৌ নিবধঃ ।
অর্ধভূভবনপতিতাং কক্কুর্মদ্রান্নতানং
বভোতানীবিলসিতভিতাং বিহ্বলশ্চৈবহৃষ্টি ॥

৮০

এমোদশৈলের ইন্দ্রনীলে গড়া শূন্য শোভা পায় তীরে তার,
কনককদলীর নিবিড় বেষ্টনে নয়ননন্দন দৃষ্ট ;
তুমিও পরিবৃত সুরিত বিছাতে, বন্ধু, তাই দেখে হৃৎখে —
ধরনী তাকে ভালোবাসেন ব'লে, আমি স্মরণ করি সেই শৈলে ।

৮১

রেখেছে বেড়া দিয়ে ফুল কুরুবক সেখান মাধবীর বিতানে,
অদূরে কমনীয় বকুলতরু, আর কম্পকিশলয় রক্তাশোক ;
হে মেঘ, সে তোমার সখির বাম পদ আমারই মতো করে অভিলাষ,
অন্য জন তার দোহদ ছল ক'রে চায় যে বদনের মদিরা ।

৮২

সে-ছুটি বৃক্ষেব মধ্যে শোভমান দেখবে কাঞ্চনযষ্টি,
ফলক ফটিকের, ভিত্তি মণিময়, তরুণ বেণু যেন বর্ণে,
দিনের অবসানে তোমার প্রিয় সখা মূর এসে বসে সেখানে —
কণিত বলয়ের ললিত করতালে নাচার তাকে হবে কান্তা ।

৮৩

অবিস্মরণীয় এ-সব লক্ষণ, তোমারই হৃদয়ে যা নিহিত,
এবং হারপাশে লক্ষণদ্বয়ের চিত্র দেখে তুমি চিনবে —
অধুনা যে-ভবন আমার বিচ্ছেদে মলিন হ'য়ে আছে নিশ্চয়,
কমল কখনো কি আপন রূপ ধরে সূর্য রয় যদি আড়ালে ।

৮৪

সহজ প্রবেশের উপায় বলি, শোনো : করুণ-রূপ নিয়ে সত্ত
পূর্বকথিত যে-এমোদশিরি, তার রম্য সাহুবেশে বসবে,
বল্লবিলসিত আভাসে নেড়ে, অলে যেমন ক্রোনাঙ্কির লুপ্ত,
তেরনি বিজলির সুরিত দৃষ্টিতে জ্বালাবে কখনের মধ্যে ।

৮৫

তস্মী শ্চামা শিখরিদশনা পকবিহ্বাধরোষ্ঠী
মধ্যে ক্রামা চকিতহরিণীপ্রেক্ষণা নিয়নাভিঃ ।
শ্রোণীভারাদলসগমনা স্তোকনম্রা স্তনাভ্যাং
বা তত্র স্তাদ্ যুবতিবিষয়ে সৃষ্টিবান্ধেব ধাতুঃ ॥

৮৬

তাং জানীধাঃ পরিমিতকথাং জীবিতং মে দ্বিতীয়ং
দূরীভূতে মস্তু সহচরে চক্রবাকীমিবৈকাম্ ।
গাঢ়োৎকর্ষণং গুরুষু দিবসেষু গচ্ছৎসু বালাং
জাভাং মন্ত্রে শিশিরমধিতাং পদ্মিনীং বান্ধকপাম্ ॥

৮৭

নূনং তস্মাঃ প্রবলকুদিতোচ্ছুননেত্রং প্রিয়ান্নাঃ
নিশ্বাসানামশিশিরতরা ভিন্নবর্ণাধরোষ্ঠম্ ।
হস্তগুপ্তং মুখমসকলবাক্তি লম্বালকহা-
দিন্দোদৈর্গুণং তদমুসরণক্লিষ্টকান্তেবিত্ততি ॥

৮৮

আলোকে তে নিপততি পুত্রা সা বলিযাকুলা বা
মৎসাদৃশ্যং বিরহতনু বা ভাবগম্যং লিখন্তী ।
পৃচ্ছন্তী বা মধুরবচনাং সারিকাং পঙ্করহাং
কচ্চিদ্ ভতুঃ স্মরসি রসিকে হং হি তত্ত প্রিয়েতি ॥

৮৯

উৎসজে বা মলিমবসনে সৌম্য নিক্শিপ্য বীণাং
মদগোত্রাঙ্কং বিরচিতপদং গেরমুদগাতুকামা ।
তল্লীবার্জাং ময়মসলিলৈঃ সারসিহা কথকিদ্-
ভূমোভূমঃ বরমপি কুভাং মুর্ছনাং বিন্মরন্তী ॥

৮৫

তবী, শ্রামা, আর সুন্দরভিনী, নিয়নাভি, ক্রীণমধ্যা,
জ্বন গুরু ব'লে মন্দ লয়ে চলে, চকিত হরিণীর দৃষ্টি,
অধরে রক্তিম পক বিশ্বের, যুগল স্তনভারে ঈষৎ-নতা,
সেখায় আছে সে-ই, বিশ্বশ্রুতার প্রথম যুবতীর প্রতিমা ।

৮৬

আমি-যে সহচর রয়েছি দূরে, তাই একেলা যেন এক চক্রেবাকী,
কচিং কথা বলে, দীর্ঘ দিনমান কাটার ঘোর উৎকর্ষায়,
তুহিনমহুনে যেমন পদ্মিনী, অন্তরুণা তাকে মনে হয় —
যেনেছি, সে আমার দ্বিতীয় প্রাণ ; তাকে, জলদ, তা-ই ব'লে জানবে ।

৮৭

ব্যাকুল, অবিরল রোদনে রঞ্জিত পরিস্ফুট তার চক্ষু,
অধর নয় আর স্বভাবরক্তিম, বেহেতু নিশ্বাস উষ্ণ ;
নুপু কর আর শ্রুত কেশদামে স্বল্প-প্রকাশিত প্রিয়ার মুখে
অধুনা মুকুরিত তোমার তাড়নায় পীড়িত ইন্দুর দৈন্দ্য ।

৮৮

ঝুঁকি বা সেক্ষণে পূজায় মনোযোগী — দেখতে পাবে তাকে অচিরে,
অথবা অনুমানে আঁকছে প্রতিকৃতি বিরহে-ক্লীণতমু আমারই,
শুধায় নভুবা সে — মজু বাণী বার, পিঞ্জরিতা সেই সান্নিকায়,
'সোহাগী তুই তাঁর, স্বামীরে কখনো কি পড়ে না মনে, ওলো রসিকা ?'

৮৯

অঙ্কে নিয়ে বীণা, মলিন বেশবাসে হরতো গান ধরে কখনো,
আমার নাম দিয়ে রচিত পথে এসে বার্ষ হয় সেই বাসনা ;
চোখের জলে ভেজা বীণার তার যদি পাবে বা কোনোমতে চালাতে,
অনেক অভ্যাসে বহুত ঘুঁঁয়া — তাও সে বার-বার ছুলে যায় ।

১০

শেবান্ মাসান্ বিরহদিবসস্থাপিতস্তাবধেৰ্বা
বিস্তস্ততী ভুবি গগনয়া দেহলীদন্তপূৰ্ণৈঃ ।
মৎসঙ্গং বা স্বদয়নিহিতারম্ভমাসাদয়ন্তী
প্রায়ের্ণেতে রমণবিরহেহ্বলনানাং বিনোদাঃ ॥

১১

সব্যাপারামহনি ন তথা পীড়য়েদ্যদ্বিরোগঃ
শক্রে রাজৌ গুরুতরতচং নির্বিনোদাং সখীং তে
মৎসন্দৈশঃ সুখম্ভিভুমলং পশ্চ সাক্ষীং নিনীধে
তামুন্নিদ্রামবনিশয়নাং সৌধবাতায়নহঃ ॥

১২

আধিক্যমাং বিরহশয়নে সন্নিবঠৈকপার্শ্বাং
প্রাচীমূলে তনুমিব কলামাত্রশেবাং হিমাংশোঃ
নীতা রাজিঃ ক্ষণ ইব ময়া সার্থমিচ্ছারতৈর্ধা
তামেবোষ্টৈঃ বিরহমহতীমশ্রুতির্ধাপয়ন্তীম্ ॥

১৩

পাদানিষ্কারমুতশিশিরান্ কালমার্গপ্রবিষ্টান্
পূর্বপ্রীত্যা গতমভিমুখং সন্নিবৃত্তং তর্ধিব ।
চক্ষুঃ খেদাং সলিলগুরুভিঃ পশ্চতিশ্চাদয়ন্তীং
সাজ্জেহহীব হৃলকমলিনীং ন প্রবুদ্ধাং ন সুপ্তাম্ ॥

১৪

নিঃস্বাসেনাধরকিশলয়ক্লেশিনা বিক্লিপন্তীং
সুহৃদানাম্ পুরুষমলকং মৃদমাগণ্ডলঘম্ ।
মৎসজোগঃ কথমুপময়েৎ স্বপ্নকোহন্থীতি মিহা-
মাক্ষাঙ্কন্তীং নয়নবলিলোৎসীড়কৃদাবকাশাম্ ॥

২০

রেখেছে প্রতিদিন ভবন-দেহলিতে একটি ক'রে ফুল সাজিয়ে,
 ভূমিতে রেখে তা-ই গণনা করে, আর ক-মাস বাকি আছে বিরহের ;
 কিংবা সে আমার লজ্জা করে ভোগ, কল্পনার যার জন্ম —
 প্রারম্ভ এইমতো বিনোদ খুঁজে নেয় রমণবিরহিণী মেয়েরা ।

২১

ব্যাপৃত দিবাকালে তোমার সখী নয় বিরহভারে তত খিন্ন,
 কিন্তু মানি ভয়, বিনোদব্যতিরেকে দুঃখে ভরা তার যামিনী ;
 দেখবে সাক্ষীরে ভূতলশয্যায়, নিম্নালেশ নেই চক্ষে ;
 মহৎ সুখ দিয়ো, সৌধবাতায়নে আমার সমাচার জানিয়ে ।

২২

বিরহশয্যায় শুয়েছে একপাশে, শীর্ণ তনু মনোকষ্টে,
 পূর্বাকাশে যেন কৃষ্ণপঙ্কজের চাঁদের শেষ কলা উদ্ভিত,
 আমাকে নিয়ে তার যে-নিশি কেটে গেছে স্বেচ্ছাশূন্যারে ঋণিকে,
 এখন বিচ্ছেদে দীর্ঘায়িত হ'রে অশ্রুজলে হয় অবলান ।

২৩

এখনো জানালায় শীতল চন্দ্রমা ছড়ায় অয়তের স্পর্শ,
 পূর্বপ্রীতিবশে দৃষ্টি ছোটে তার, কিন্তু কিরে আসে তখনই,
 অশেষ বেদনার নয়ন ঢেকে যায় অশ্রুভারাতুর পঙ্কজে —
 মেঘলা দিনে যেন মলিন কমলিনী, ভেগেও নেই, নেই বুঝিয়ে ।

২৪

শুধুমান করে, অলক অতএব কক্ষ হ'রে, বিমুক্ত,
 করপালে মেঘে আসে, তাপিত মিথ্যালে দ্রিষ্ট অধরের কিশলয় ;
 বুঝেবে সাথে কত, খবি বা অন্তর বগ্নে, কুব-পায় আদ্যকে,
 অথচ অক্ষর উৎসীড়নে তার কোথায়-তজ্জায় অবকাশ ।

১৫

আন্তে বদ্ধা বিরহদিবসে বা শিখা দাম হিহ্বা
শাপস্তান্তে বিগলিতস্তচা তাং যয়োদবেষ্টনীশ্বাম্ ।
স্পর্শক্লিষ্টাময়মিতনধেনাসকুং সারসস্তীং
গণ্ডাভোগাং কঠিনবিষমামেকবেণীং করেণ ॥

১৬

স। সন্ন্যস্তাভরণমবলা পেশলং ধারসস্তী
শয্যোৎসঙ্গে নিহিতমসকুদুঃখহুঃখেন গাত্রম্ ।
ত্বামপাশ্রং নবজলময়ং মোচয়িত্যভ্যবশ্যং
প্রান্নঃ সর্বো ভবতি করুণাবৃন্তিরাদ্রীস্তবাস্মা ॥

১৭

জানে সখ্যান্তেব ময়ি মনঃ সন্তৃত্নেহমস্মা-
দিখন্তুতাং প্রথমবিরহে তামহং তর্কয়ামি ।
বাচালং মাং ন খলু স্তম্ভগম্ভ্রভাবঃ কুরোতি
প্রত্যক্ষস্তে নিখিলমচিরাং ভ্রাতরুজং ময়া যৎ ॥

১৮

কৃৎসাপান্নপ্রসরমলকৈরঞ্জনয়েহশূন্যং
প্রত্যাদেশাদপি চ যথুনো বিন্দুতক্রবিলাসম্ ।
ত্বয়াসঙ্গে নম্ননমুপরিম্পাদি শঙ্কে যুগাক্ষাঃ
মীনকোভাচ্চলকুবলয়ক্ৰীড়লামেষুভীতি ॥

১৯

বামশ্চাত্তাঃ কয়কহপদৈর্মুচ্যমানো যদীয়ে-
মুক্তাকালং চিরপরিচিভং ত্যাকিতো দৈবগত্যা ।
লন্তোগান্তে মম স্মৃতিতো হস্তসংবাহনানাং
হাতত্বাকঃ সরসকদলীভূতগৌরশ্চলত্বম্ ॥

১৫

মালা ফেলে দিলে বেঁধেছে একবেণী বিরহদিবসের প্রথমে,
শাপের অবসানে বিগতশোক আমি ছাড়ায়ে দেবো তার গ্রন্থি,
পরশে কর্কশ কঠিন সেই বেণী গণ্ডদেশ থেকে বার-বার
যে-হাতে ঠেলে দেয়, হেলায় এতকাল কাটে না তার নখপঙ্ক্তি ।

১৬

অসহ বেদনার কখনো উঠে বসে, এমনি বার-বার শয্যাতে
ভূষণবর্জিত শেলব তনু তার স্তম্ভ করে সেই অবলা,
নবীন জলময় অশ্রু নিশ্চয় মোচন করাবে সে তোমাকেও,
অন্তরাস্রায় আর্দ্র যারা, প্রায় করুণাশীল তারা সকলেই ।

১৭

তোমার সখী তার স্নেহের সম্ভার, জেনেছি, আমাকেই দিতে চায়,
তাই তো অনুমান, প্রথম বিচ্ছেদে এমনি শোচনীয় দশা তার ;
এ নয় বাচালতা — ‘ভাগ্যবান আমি’ তা ভেবে, অতিমানবশত,
আমার বিবরণ অচিরে অবিকল আপন চোখে, ভাই, দেখবে ।

১৮

অস্ত কুন্তলে রুদ্ধ বিস্তার, স্নিগ্ধকজলশূন্য,
স্বরার পরিহারে ভুলেছে জ্বলিলাস, এমন বাম আঁখি মুগাক্ষীর —
তোমার আগমনে উল্লস্কম্পনে যে-শোভা করি তার অনুমান,
তুলনা সে-রূপের স্নক মংগলের আঘাতে চঞ্চল কুবলয় ।

১৯

গৌর বরনে যে তুলনা আনে মনে সরস কদলীর কাণ্ড,
দৈবে এক্ষণে আমার চিরচেনা মুক্তাজাল যার ত্যাগিত,
আমার নখে আর যে নয় চিহ্নিত, পায় না সন্তোষ-অন্তে
আমারই হস্তের সংবাহন-স্থ — হবে সে-বার উক স্পন্দন ।

১০০

তস্মিন্ কালে জলদ যদি সা লক্শনিজ্ঞাপ্ত্বা ত্ৰা-
দহ্বাঐশ্বনাং স্তুতিভবিষ্মুখো বাসমাত্মং সহস্ব ।
মা ভূদন্তাঃ প্রণয়িনি যস্মি স্বপ্নলকে কথাক্ষং
সত্ত্বঃ কণ্ঠস্থ্যতভুজলতাত্রাঙ্ঘ্রি গাঢ়োপগুচম্ ॥

১০১

তামুখাপ্য স্বজলকণিকানীতলেনানিলেন
প্রত্যাহৃত্যং সমমভিনবৈৰ্জালকৈর্মালতীনাম্ ।
বিদ্যাদ্গৰ্ভঃ স্তিমিতনয়নাং স্বৎসনাথে গবাক্ষে
বক্তুং ধীরঃ স্তানতবচনৈর্মানিনীং প্রক্রমেধাঃ ॥

১০২

ভত্ৰ'মিত্রং প্রিয়মবিধবে বিদ্ধি যামদুবাহং
তৎসন্দৈশৈর্হৃদয়নিহিতৈয়াগতং স্বৎসমীপম্ ।
যো বৃন্দানি স্বরয়তি পথি শ্রাম্যতাং প্রোষিতানাং
মল্লগ্নিগন্ধর্ষ'নিতিরবলাবেণিমোক্ষোৎসুকানি ॥

১০৩

ইত্যাখ্যাতে পবনতনয়ং মৈথিলীবোদ্ধুবা সা
স্বামুৎকণ্ঠোচ্ছসিতহৃদয়া বীজ্য সজ্জায্য চৈবম্ ।
শ্রোতৃত্যাম্রাং পঙ্কমবহিতা সৌম্য সীমন্তিনীনাং
কাস্তোদন্তঃ হৃদহপনতঃ সংগমাৎ কিকিচুনঃ ॥

১০৪

উমায়ুগ্ময়ম চ বচনাদানন্দোপকভুং
ক্রয়া এবং তব সহচরো রামগির্বাশ্রমস্বঃ ।
অব্যাপন্নঃ কুশলমবলে পৃচ্ছতি ফ্রাং বিমুক্তঃ
পূর্বাভ্যক্তং তুলভবিনদাং প্রাণিনামৈবতদেষ ॥

১০০

যদি বা লক্ষণে নিছাংশ তার ভাগ্যে জুটে থাকে দৈবে,
জলদ, গরজনে বিয়ত, সাবধানে প্রহরকাল থেকে অপেক্ষায় ;
প্রেমিক-আমি তার স্বপ্নে কোনোমতে লক্ হ'লে পরে, তখনই
কোয়ো না বিচ্যুত কর্ত্ত হ'তে সেই গাঢ় ভুজলতা-বন্ধন ।

১০১

তোমার জলভারে শীতল-পরশন বাতাসে মানিনীয়ে আগিয়ে
আনন্দে তার মুখে মালতীমুকুলের সত্ত্ববিকশিত আশ্বাস,
লুকোবে বিদ্রোহ, যখন সে তোমায় দেখবে অনিমেষে জানালায়,
তোমার ধ্বনিক্রপ বচনে ধীরে-ধীরে বলবে এইমতো বার্তা :

১০২

‘জানবে, অবিধবা, অশুভাহ আমি, তোমার ভর্ত্তার বন্ধু,
হৃদয়ে সমাচার রহন ক’রে তার তোমারই সন্মুখে আগত ;
স্বিচ্ছগন্তীর স্বনে প্রবাসীর ত্বরান্বিত করি যাত্রা,
পথশ্রান্ত যে-পতিরা উৎসুক প্রিয়ার বেণীশাশমোচনে ।’

১০৩

যেমন মৈথিলী পবননন্দনে, তেমনি উৎসুক হৃদয়ে
এ-কথা বলা হ'লে খোঁগা সমানে দেখবে সে তোমাকে, সৌম্য !
কখনে একমনে যা বলা বাকি আছে, কেননা মিলনের তুলনায়
সুহৃৎ-উপহৃত প্রিয়ের সমাচার অল্প স্থান মানে বহুত ।

১০৪

আমার অহুদয়ে, নিভেরও লাভহেতু, আত্মজান, তুমি বলবে :
‘তোমাৎ সহচর, বন্ধিও বিবহিত, স্বীকৃত আছে রাসগিহিতে ।
অবলা, তোমাকে সে ফুঁপল জিজ্ঞাসে, — প্রথমত্বতা এ-প্রস,
কেননা প্রাণীদের জীবন অস্থির, বিপদে দুটে অতি সহজে ।’

১০৫

অঙ্গেনাদং প্রতমু তমুনা গাঢ়তপ্তেন তপ্তং
সাশ্রণাশ্রুতমবিরতোৎকণ্ঠমুৎকণ্ঠিতেন ।
উষোচ্ছ্বাসং সমধিকতরোচ্ছ্বাসিনা দূরবর্তী
সংকল্পৈত্তৈবিশতি বিধিনা বৈরিণা ক্লম্মার্গঃ ॥

১০৬

শব্দাধোয়ঃ যদপি কিল তে যঃ সখীনাং পুরস্তাং
কর্ণে লোলঃ কথয়িতুমভূদাননস্পর্শলোভাৎ ।
সোহতিক্রান্তঃ শ্রবণবিষয়ং লোচনাভ্যামদৃশ্য-
স্বামুৎকণ্ঠাবিরচিতপদং মনুখেনেদমাহ ॥

১০৭

শ্যামাশ্রুৎ চকিতহরিণীপ্রেক্ষণে দৃষ্টিপাতং
বক্তৃচ্ছায়াং শশিনি শিখিনাং বহুভারেষু কেশান্
উৎপশ্যামি প্রতমুষু নদীবীচিসু ক্রবিলাসান্
হস্তৈকস্মিন্ কচিদপি ন তে চণ্ডি সাদৃশ্যমন্তি ॥

১০৮

স্বামালিখ্য প্রণয়কুপিভাং ধাতুরাগৈঃ শিলায়া-
মাস্ত্রানং তে চরণপতিভং যাবদিচ্ছামি কতু'ম ।
ঈশৈত্তাবল্লুহরুপচিতৈর্দৃষ্টিরাণুপাতে মে
ক্লরন্তস্মিন্নপি ন সহতে-সংগমং নৌ কৃতান্তঃ ॥

১০৯

মামাকাশপ্রাণিহিতভুজং নির্দয়াল্পেবহেতো-
র্লঙ্কারান্তে কথমপি ময়া স্বপ্নগন্ধর্শনেষু ।
পশুস্তীনাং ন খলু বহুশো ন স্থলীদেবতানাং
যুজ্যস্থলাত্তরকিশলয়েষ্বক্লেশাঃ পতন্তি ॥

১০৫

‘বৈরী বিধি আজ, রয়েছে দূরে তাই, গতির পথ অবরুদ্ধ ;
কেবল মনোরথে তোমার অঙ্গে সে সঞ্চারিত করে অঙ্গ ; —
তোমার অভিকূশ, শাশ্রুনিব্বাসী, বেদনাতাপময় তনুতে
মিলায় সন্তাপী, দীর্ঘনিব্বাসী, অশ্রুপ্লুত, কীণ তনু তার ।

১০৬

‘বে-কথা বলা যায় সহজে সোচ্চারে তোমার সখীদেরই সম্মুখে,
তাও যে-লোভাতুর বলতো কানে-কানে আননগরনের লালসার,
সে আজ, দৃষ্টির বহিষ্ঠূত, আর শ্রবণবিষয়ের অগোচর,
আমার মুখ দিয়ে তোমার বলে বাণী, রচিত ঘোর উৎকর্ষার :

১০৭

‘দেখি প্রিয়ত্মে তোমার তনুলতা, বদন বিম্বিত চন্দ্রে,
ময়ূরপুচ্ছের পুঞ্জে কেশভার, চকিত হরিণীতে ঈক্ষণ,
শীর্ণ তটিনীর ঢেউয়ের ভলিতে তোমার বক্ষিম জ্বালাস —
কিন্তু, হায়, নেই তোমার উপমান কোথাও একবোগে, চতী ।

১০৮

‘অধুনা ধাতুরাগে শিলার আঁকি আমি প্রণয়কোপবতী-তোমাকে,
সে-পটে আপনাকে লোটোতে চাই যদি তোমার চরণের প্রান্তে,
তখনই অশ্রুর প্লাবনে বার-বার লুপ্ত হ’য়ে যার দৃষ্টি —
নির্যাত নির্দয়, চিত্রকলকেও মিলন আমাদের সহে না ।

১০৯

‘বপ্ত্রে কোনোমতে তোমার কাছে গেলে নিবিড় আলোবে ব্যগ্র
আমার প্রসারিত বাহুর বিক্ষেপ ব্যর্থ হয় হবে শূন্যে,
তা, দেখে মনে জানি, বনের দেবগণ মুহূর্ত্তে তরুণজ্ঞে
করেন বর্ষণ অশ্রুবিধু, যা আকারে মুক্তার অনুরূপ ।

১১০

ভিত্তা সত্ত্বঃ কিশলয়পুটান্ দেবদাক্রুমাণাং
যে তৎকীরক্ৰতিহরভরো দক্ষিণেন প্রবৃতাঃ ।
আলিঙ্গ্যন্তে গুণবতি যয়া তে ভূষারাম্ভিবাতাঃ
পূৰ্বং স্পৃষ্টং যদি কিল ভবেদঙ্গমেভিস্তবেতি ॥

১১১

সংক্লিপ্যত ক্রুণ ইব কথং দীৰ্ঘযামা ত্রিযামা
সর্বাবস্থাষহরপি কথং মন্দমন্দাতপং স্ত্যং ।
ইধং চেতশ্চটুলনয়নে দুর্লভপ্রার্থনং মে
গাতোহ্মাভিঃ কৃতমশরণং ত্বদ্বিরোগব্যাধাভিঃ ॥

১১২

নহ্যস্মানং বহুবিগণয়ন্নাস্মনৈবাবলম্বে
তং কল্যাণি ত্বমপি নিতরাং মা গমঃ কাতরত্বম্ ।
কস্যাভ্যন্তঃ সুখমুপনতং হৃৎখমেকাশ্ততো বা
নীচৈর্গচ্ছত্বাপরি চ দশা চক্রে নৈমিক্রমেণ ॥

১১৩

শাপান্তো মে ভুজগশয়নাভূষিতে শাপপানৌ
শেষান্ যাসান্ গময় চতুরো লোচনে মীলনিত্বা ।
পশ্চাদাবাং বিরহপণিতং তং তমাস্মাভিলাষং
নির্বৈক্যাবঃ পরিণতশরচ্ছত্রিকান্ কপাস্থ ॥

১১৪

ভূয়শ্চাহ ত্বমপি শরনে কর্ণলগ্না পুরা মে
নিদ্রাং গচ্ছা কিমপি ক্রদন্তী সম্বয়ং বিশ্রবৃদ্ধা ।
সান্তর্হাসং কথিতমসকং পৃচ্ছতশ্চ ত্বয়া মে
দৃষ্টং যপ্নে কিতব রময়ন্ কামপি ত্বং ময়েতি ॥

১১০

‘ “হে গুণবতী, শোনো, যে-বান্দু দক্ষিণে তুষারগিরি হ’তে বহমান
সমুদ্রে ওদারে দীর্ঘ কিশলয়ে গজনিশাব ঝরিয়ে,
তোমার সুকুমার অল্ল বুঝি বা সে পরশ করেছিলো পূর্বে —
আমি সে-তনুহীন স্মৃতি বাতাসেরে আলিঙ্গনে বাঁধি অতএব ।

১১১

‘ “কেমনে কৃণিকের তুল্য ক’রে আনি দীর্ঘশ্বাসা এই জিহ্বাময়,
এবং দিনমান সর্বকালে হবে স্বপ্নতাপ কোন উপায়ে —
এ-সব তুল্লভ বাসনা যত ভাবি হৃদয় তত ছায় হুঃখে,
তোমার বিচ্ছেদব্যথায় নেই কোনো শরণ, হে চটুলনয়না !

১১২

‘ “অনেক ভেবে আমি, আপন চেষ্টায় ধারণ ক’রে আছি নিজেকে,
তুমিও, কল্যাণী, পরম হতাশায় হোয়ে না অসহায় ময় ;
এমন কে বা আছে, নিত্য হুঃখ বা নিয়ত ক্লেশ জোটে ভাগ্যে,
কখনো উত্থান, কখনো অবনতি, চক্রনেমি যেন মানবদশা ।

১১৩

‘ “রয়েছে চার মাস, যাপন করো তুমি থৈথৈ, নিম্নলিত নয়নে,
বিষ্ণু উঠবেন শয্যা ছেড়ে তাঁর, আমার হবে শাপমুক্তি ;
তখন পরিশ্রুত শরণ-জ্যোৎস্নার মিলনপুলকিত স্বপ্নে
পূর্ণ হবে সব, বিরহসিক্ত বা-কিছু আমাদের অভিলাষ ।”

১১৪

‘ আরেক কথা শোনো, যক্ষ জানিয়েছে : “একদা ছিলে যবে সুপ্ত
আমায়ই গলা ধ’রে মুগলশব্দায়, হঠাৎ কেঁদে উঠে আগলে ;
আমায় বহুবিধ প্রশ্ন শুনে পরে বললে মুহূ হেসে — মূর্ত !
সঙ্গে দেখি তুমি রমণে উপগত অন্য কোন এক দারিকায় ।

১১৫

এতস্মান্মাং কুশলিনমভিজ্ঞানদানাদ্বিদিত্বা
মা কোলীনাঙ্গসিতনয়নে মম্যাবিস্থাসিনী কুঃ ।
স্নেহানাঙ্কঃ কিমপি বিরহে ধ্বংসিনন্তে স্বভোগা-
দিক্টে বস্তুন্যুপচিতবসাঃ প্রেমরাসীভবন্তি ॥

১১৬

আশ্বাসৈব্যং প্রথমবিরহোদগ্রশোকাং সখীং তে
শৈলাদ্যন্তু ত্রিনয়নবৃষোৎখাতকুটাস্থিবৃত্তঃ ।
সাতিজ্ঞানপ্রহিতকুশলৈস্তদ্বচোভির্মমাপি
প্রাতঃকুলপ্রসবশিখিলং জীবিতং ধারয়েথাঃ ॥

১১৭

কচ্চিং সৌম্য ব্যবসিতমিদং বন্ধুকৃতাং ত্বয়া মে
প্রত্যাদেশান্ন খলু ভবতো ধীরতাং কল্পয়ামি ।
নিঃশব্দোহপি প্রদিশসি জলং যাচিতম্ভাতকেভ্যঃ
প্রভূতং হি প্রণয়িসু সতামীপ্সিতার্থক্রিয়ৈব ॥

১১৮

এতৎ কহা প্রিয়মুচ্চিতপ্রার্থনাবর্তিনো মে
সৌহার্দাদ্ বা বিধুর ইতি বা মম্যনুক্ৰোশবৃদ্ধ্যা ।
ইষ্টান্ দেশান্ জলদ বিচর প্রাবৃষা সন্তৃত্ত্রী-
মাতদেবং কণমপি চ তে বিদ্যাতা বিপ্ররোগঃ ॥

১১৫

“দিলাম পরিচয়চিহ্ন, অতএব জানবে আমি আছি কুশলে,
তোমার কালো চোখে লোকের কথা শুনে না যেন দেখা দেয় অবিশ্বাস ;
বিরহে প্রণয়ের ধ্বংস হয় নাকি, কিন্তু অতাবের প্রভাবে
আমার মনে হয় স্নেহের উপচয় মহৎ প্রেমে পায় পরিণাম ।”

১১৬

সখীরে দেবে তুমি এ-মতো আশ্বাস, প্রথম বিরহে সে আর্তা,
ত্বরায় ফিরে এসো সে-গিরি থেকে, যার শৃঙ্গ হরবৃষখনিত ;
পাঠাবে প্রিয়া তার কুশল-সমাচার, এনো অভিজ্ঞান সঙ্গে —
প্রভাতকুন্দের মতোই স্থলমান আমার জীবনেও রক্ষা করো ।

১১৭

সৌম্য, হবে তুমি আমার বান্ধব ? আছো কি সম্মত কার্যে ?
নিকৃন্তর যদি, তবুও সংশয় করি না আপনার সাধুতার ;
যাচিত হ’লে পরে তুমি যে দাও জল চাতকদলে নিঃশব্দে —
কেননা প্রার্থীর বাঞ্ছাপূরণেই মহৎজন দেন উত্তর ।

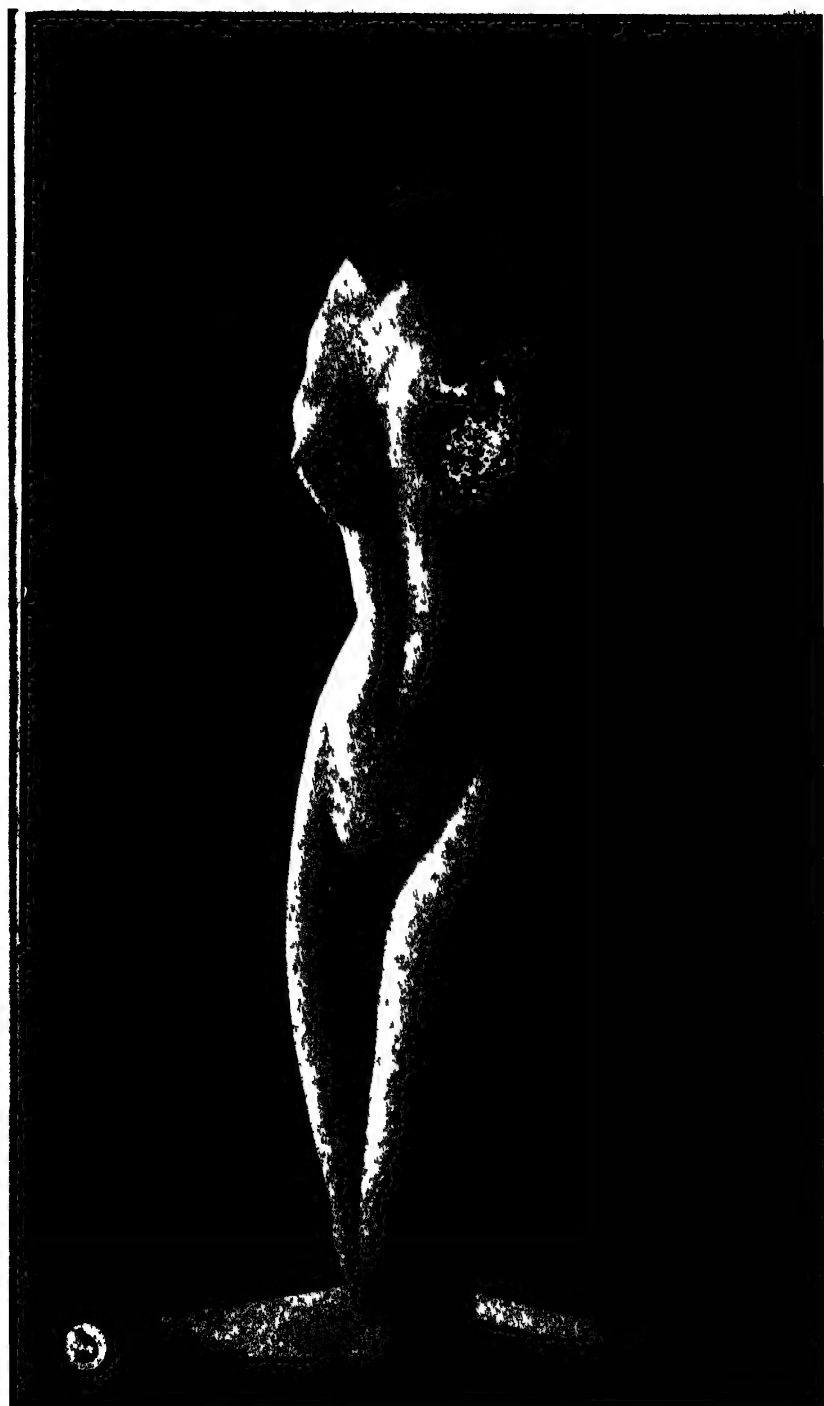
১১৮

বিধুর আমি, তাই, অথবা কল্পণায়, কিংবা বন্ধুতাসূত্রে,
জলদ, করো তুমি আমার প্রিয় কাজ, মিটাও অহুচিত যাচনা ;
প্রারুটে দেশে-দেশে ঋদ্ধিশালী হ’য়ে বিহার কোরো তুমি তারণর —
কখনো না ঘটুক তোমার বিদ্যুৎ-প্রিয়ার ক্ষণেকের বিচ্ছেদ ।

চিত্ৰসূচি

- ১। এল্লিভেলেন্স-এৰ আফ্ৰোদিতে / ভেনাস। (ৰোমক অনুকৃতি)
মূল ৰচনা : খ্ৰি-পূ চতুৰ্থ শতক।
- ২। বক্ষী টৰ্সো : সাঁচী খ্ৰি-পূ প্ৰথম শতক।
- ৩। ভেনাসেৰ জন্ম : সাল্ভে। বন্ডিচেল্লি (১৪৪৪-১৫১০)
- ৪। মাৰকন্ডা : অক্সফ'ৰ্ড ; আ ৬০০ খ্ৰি।
- ৫। কুবেৰ বক্ষ : ভাৰ্ছ'৭ ভূপ ; খ্ৰি-পূ প্ৰথম শতক।
- ৬। বক্ষী : মথুৰা ; খ্ৰি-প দ্বিতীয় শতক।
- ৭। অনন্তশায়ী বিষ্ণু : দেওগড় ; আ ৬০০ খ্ৰি।
- ৮। গঙ্ঘৰ্মিথুন : আইহোল চুৰ্গামন্দিৰ ; খ্ৰি-প ষষ্ঠ শতক।
- ৯। ক্ষুদ্ৰ কাৰ্ত্তিকেশ্বৰ : বাদামী ; খ্ৰি-প ষষ্ঠ শতক।
- ১০। নটৰাজ শিব : এলুৱা, কৈলাসনাথ, লঙ্কেশ্বৰ গুহা ;
আ ৭৫০-৮৫০ খ্ৰি।
- ১১। ত্ৰিপুৰাসুৰ শিব : এলুৱা, কৈলাসনাথ, লঙ্কেশ্বৰ গুহা।
- ১২। ৰাবণেশ্বৰ কৈলাস আক্ৰমণ : এলুৱা, ২৯নং গুহা ;
আ ৫৮০-৬৪২ খ্ৰি।
- ১৩। কোণাৰ্ক সূৰ্যমন্দিৰ : হস্তী ; খ্ৰি-প তেৰো শতক।
- ১৪। বমুনা : এলুৱা, লঙ্কেশ্বৰ গুহা ; আ ৭৫০-৮৫০ খ্ৰি।
- ১৫। অম্বৰা : ভুবনেশ্বৰ ; আ ১০০০ খ্ৰি।
- ১৬। নান্নিকা : খাজুৰাহো ; আ খ্ৰি-প এগাৱো শতক।
- ১৭। হৰপাৰ্বতী : ৰাজপুত চিত্ৰ ; আ ১৮০০ খ্ৰি।
- ১৮। বিৱহী বক্ষ : অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুৰ ; বিশ শতকৰ প্ৰাৰম্ভ।

এহেৰ শেষ অংশে 'চিত্ৰপ্ৰসঙ্গ' বটব।



টাকা

১

পূর্বমেঘ

শ্লোক ১

যক্ষ : দেবযোনিবিশেষ (বিজ্ঞাধর, অঙ্গর, যক্ষ, রক্ষ, গন্ধর্ব, কিন্নর, শিশাচ, গুহ্যক, সিদ্ধ ও ভূত, অমরকোষে এই দশ প্রকার দেবযোনির উল্লেখ আছে ।)
'যক্ষ' শব্দ (তু যজ্ঞ) পূজার সঙ্গে সম্পৃক্ত । যক্ষগণ কুবেরের পূজক, বা মানুষের দ্বারা পূজিত এই দুই অর্থই সম্ভব । কেনোপনিষদে ব্রহ্ম যখন নিজেকে দেবতাদের ইন্দ্রিয়গোচর করলেন, তখন দেবকূলে প্রস্থ উঠলো, 'কিমিদং যক্ষম্', এই যক্ষ (পূজনীয়) কে ? কখনো-কখনো শিশাচরূপে চিত্রিত হ'লেও যক্ষেরা সাধারণত 'মেঘদূতে'র নায়কের মতোই স্নিগ্ধস্বভাব ; যক্ষ ও যক্ষীর প্রাচীন মূর্তিতে কালিদাসের ইন্দ্রিয়বিলাস না-থাকলেও, প্রাচুর্য ও ভক্তির ভাব লক্ষণীয় (চিত্র ৫ ও ৬ দ্র) । যক্ষদের আসন, মনে হয়, অঙ্গর ও রাক্ষসের মধ্যবর্তী ; যক্ষ ও রাক্ষস বিষয়ে বা-রাম, রা-ব, উত্তর : ২ দ্র ।

কর্মে অবহেলা, 'স্বাধিকারপ্রমত্তঃ' (স্বীয় কর্মে অনবহিত) : কেউ-কেউ বলেন, এই যক্ষ কুবেরের উদ্ভানরক্ষক ছিলো ; একদিন তার অবহেলার ফলস্বরূপে ঐশ্বর্য উদ্ভানে প্রবেশ ক'রে ফুল নষ্ট ক'রে দেয় ।

মহিমা অবসান : কুবেরের শাপে যক্ষের অলৌকিক ক্ষমতাদি এক বছরের অগ্নি বিনষ্ট হয়, বিভিন্ন রূপধারণ ক'রে যথেষ্ট বিচরণের শক্তি সে হারিয়ে ফেলে — তা না-হ'লে বিরহ বা নির্বাসনের কোনো কথা উঠতো না ।

রামগিরি : মল্লিনাথের মতে চিত্রকূট (আধুনিক বৃন্দেলখণ্ডে), যেখানে রাম, সীতা ও লক্ষ্মণ বনবাসের প্রথম অবস্থায় অল্পকাল বাস করেছিলেন । রামায়ণে চিত্রকূট পর্বতকে রমণীয় বলা হয়েছে, মাল্যবতী নদীতীর সংলগ্ন, বনে হরিণ ও পাখির প্রাচুর্য । কিন্তু আধুনিক কালে নাগপুরের উত্তরে রামটেক পাহাড়কে 'মেঘদূতে'র রামগিরি ব'লে শনাক্ত করা হয়েছে ; উত্তর হলই আর পর্বত রাম-সীতার স্মৃতিসম্বিত তীর্থ ব'লে পরিগণিত । 'ঋতু-সংহারে' বর্ষাবর্ণনাতেও বিদ্যাপর্বতের উল্লেখ আছে । বিদ্য্য নামের অর্থঃ সূর্যের গতি বাড়ে বাধা পায় ।

বাঁধলো বাসা রামগিরিতে : মূলে বহুবচনের কারণ, মল্লিনাথ বলেন, যক্ষ বিরহজনিত উন্মাদ অবস্থায় এক জারগায় থাকতো না, ঘুরে-ঘুরে বেড়াতো। পরিবেশের প্রভাবে রাম-সীতার কথা ভাবতো সে, রাম হনুমানকে দূতরূপে সীতার কাছে পাঠিয়েছিলেন, তা-ই থেকে মেঘদূতের কল্পনা তার মনে আসে।

মল্লিনাথ নির্দেশ করেছেন : এই কাব্যের রস বিশ্রলভু শৃঙ্গার।

শ্লোক ৭

আট মাস, ‘মাসান্’ : কয়েক মাস, কিন্তু আসলে আট মাস, কেননা উত্তর-মেঘে যক্ষ বলছে আর চার মাস পর তার শাপমুক্তি হবে।

একদা আষাঢ়ের প্রথম দিনে : ‘প্রথমদিবসে’ নিয়ে বিরাট তর্ক আছে, কারো-কারো মতে শুদ্ধ পাঠ ‘প্রশমদিবসে’ (আষাঢ়ের শেষ দিনে), কেননা ৪র্থ শ্লোকে বলা হচ্ছে শ্রাবণ মাস আসন্ন। মল্লিনাথ এই মতকে ‘মূলোচ্ছেদী পাণ্ডিত্যপ্রকর্ষ’ বলেছেন, তাঁর মতে আষাঢ়ের প্রথম দিনেও শ্রাবণ আসন্ন বলা যায়। তাছাড়া ‘আষাঢ়শ্চ প্রথমদিবসে’ এতদূর খ্যাতিলাভ করেছে যে তার কোনো পাঠান্তরের কল্পনা এখন অসম্ভব।

বপ্রকেলি করে ই, ‘বপ্রক্ৰীড়া’ রিণতগজপ্রেক্ষণীঃম্’ • ‘ইবলোপাং লুপ্তো-পমা’। বাংলায় একরূপ স্থলে সাধারণত ‘মতো’ বা ‘যেন’ প্রযোজন হয়, কিন্তু অনুবাদে আমি বাদ দিয়েছি। ‘পরিণত’ = ‘তির্ঘদন্তপ্রহারঃত’ (মল্লি)। ‘বপ্রক্ৰীড়া’ = ‘হস্তিবৃষাদয় দন্তশৃঙ্গদ্বারা মৃত্তিকাখননক্রীড়া’ (রা-ব)।

মেঘের সঙ্গে হাতির উপমা হিন্দু সাহিত্যে আদিকাল থেকে প্রচলিত, তার কারণ শুধু গাভ্রবর্ণের সাদৃশ্য নয়। পুরাণে আছে, পুরাকালে হাতিদের পাখা ছিলো, তখন তারা মেঘের মতোই আকাশে বিচরণ করতো। পরে, দীর্ঘতপা মুনির শাপে তাদের পাখা কাটা যায়। টী পৃঃ ১৪৫। ‘মেঘদূতের’ বর্ষাবর্ণনার কয়েকটি মূলসূত্র বাঙ্গালীকিতে আছে :

বিদ্যাপত্যাকাঃ সবলাকমালাঃ শৈলৈঃকুটীকৃতিগগ্নিকাশাঃ।

গর্ভস্তি মেঘাঃ সমুদীর্ণানান্য মতা গজেন্দ্রা ইব সংযুগাঃ ॥ (কিকিয়াঃ ৭৮ : ২০)

‘বিদ্যাপত্যাকা ও বলাকার মালায় শোভিত গিরিশৃঙ্গাকার মেঘ রণকুমিহ মতা গজেন্দ্রের ভায় গভীর গর্জন করছে।’ (অহু : রা-ব)। কক্ষকার রাষণ যখন অটায়ু বধ করে তপ্তকাক্ষবর্ণী সালংকারা গীতাকে পুষ্পকরথে নিয়ে

বাচ্চেন তখন রাবণকে দেখতে হ'লো যেন 'অগ্নিদীপ্ত পৰ্বত, কনককাকী-
শোভিত নীল হস্তী, নীলবর্ণ নির্মল শস্যায়মান মেঘ' (অরণ্য ৫২ : ১৫, ২৩,
২৫)।

শূন্য হ'লো মনিবন্ধ : বন্ধ বিরহদুঃখে ক্লশ হয়েচে, তাই কঙ্কণ অলিত
হ'লো। (উ১৬ তু।)

শ্লোক ৩

বন্ধ : মূলে 'রাজরাজস্ব অমুচরঃ' = বন্ধরাজের (কুবেরের) অমুচর। রাজন্
শব্দের এক অর্থ বন্ধ।

কুবের = কু + বের (দেহ), কুরুণ। কুবেরের তিন পা, দাঁত মাত্র
আটটি। গ্রীক ধনদেবতা প্রুতসও, আরিস্তোফানেস-এর নাটক অনুসারে,
অন্ধ ও অসুয়াপন্ন। ধনের আধিক্য বিকার ঘটে এই ধারণা মানুষের মনে
সনাতন ; দেবযোনি বন্ধ শেষ পর্যন্ত 'যথের ধনে'র প্রেতক্রমী পাহারাওলার
অধঃপতিত হ'লো। ইন্দ্রেরও ঐশ্বর্য কম নয়, কিন্তু লোকমানসে তাঁর এমন
পতন হয়নি। আসল কথা, ধন আর ঐশ্বর্য এক নয় ; কুবেরকে মনে হয়
কুসীদজীবী লক্ষ্মী ধনীর প্রতীক, তাই তাঁকে ভালোবাসা সম্ভব নয়। তবে
কালিদাসের বর্ণনায় ধনপতির রাজধানী ইন্দ্রের স্বর্গের মতোই রমণীয়।

অধর্ববেদে কুবেরের নাম বৈশ্রবণ, তিনি পিশাচদের মধ্যে প্রধান। ব্রহ্মার
পুত্র মহাবি পুলস্ত্য, পুলস্ত্যের পুত্র বিশ্রবা, বিশ্রবা ও ভরদ্বাজকন্যা দেববর্ণিনীর
পুত্র বৈশ্রবণ (পরবর্তী নাম কুবের)। এই বৈশ্রবণই দেবতাদের ধনাধ্যক্ষ,
দু-হাজার বৎসর তপস্তা ক'রে ব্রহ্মার বরে চতুর্ধ লোকপাল (বম, ইন্দ্র ও
বরুণের পরে) ও পুষ্পকরুণের অধিকারী হন। তাঁর আদিনিবাস ছিলো
বিশ্বকর্মাচ্যুত বর্গভূত্যা লক্ষাপুরীতে, পরে তাঁর বৈমাত্রেয় ভ্রাতা রাবণ
(বিশ্রবা ও রাক্ষসকন্যা কৈকসী বা নিকম্বার পুত্র) আক্রমণ করলে অলকায়
আশ্রয় নেন। দেবী রুদ্রাণীকে দেখে কৈলৈছিলেন বলে তাঁর ডান চোখ দগ্ধ
ও বাঁ চোখ পিঙ্গলবর্ণ হয়ে যায়, পরে কঠোর তপস্তাচার্য্য শিবের সখ্য ও
একাক্ষিপিঙ্গল নাম অর্জন করেন। কুবের ও রাবণ উভয়েই শিবের প্রিয়পাত্র।
(বা-রাম : উত্তর : ৯-১৬)।

'কৌতুকাধান' : কৌতুক — কামনা ; আধান — সঞ্চয়। 'কঠোরৈব-
প্রণয়িনি জনে' — 'প্রণয়' শব্দের অর্থ এখানে প্রণয়ন।

শ্লোক ৪

বর্ষাকাল বিশেষভাবে বিরহহুঃখজনক কেন ? পুরাকালে বর্ষা ছিলো কর্মহীন ঋতু, তখন যুদ্ধ বা বাণিজ্য সম্ভব ছিলো না (রামও সীতা-উদ্ধারের চেষ্টা করতে পারেননি) ; স্থলপথে (এবং জলপথেও) ভ্রমণ ছিলো হুঃসাধ্য । তাই বর্ষায়ন্তের পূর্বেই প্রবাসী পতিরা ঘরে ফিরতেন ; পূর্বমেঘে তার বহু উল্লেখ আছে । দৈবদোষে কোনো পতির প্রত্যাবর্তন পেছিয়ে গেলে, সেই বেদনা উভয় পক্ষেই দুর্ভর হ'তো । বর্ষার সঙ্গে বিরহবেদনার সম্বন্ধ ভারতের একটি প্রধান কবিত্রাঙ্গি ; রামায়ণের কিকিঙ্কাকাণ্ড, 'মেঘদূত', জয়দেব ও বৈষ্ণব গীতিকা, তারণর রবীন্দ্রনাথ : এমনি ক'রে একটি আবহমান ধারা চ'লে আসছে এবং আজকের যন্ত্রযুগেও বর্ষার মেঘ আমাদের মনে কী-রকম মারাবিস্তার করে, তার প্রমাণ আছে অমিয় চক্রবর্তীর 'স্মৃতি', সুধীন্দ্রনাথের 'সংবর্ত' ও আরো অনেক আধুনিক বাংলা কবিতায় ।

কেমনে প্রিয়তমা রাখবে প্রাণ তার অদূরে উদ্ভত প্রাণে : আবার শেষ হ'য়ে এলেও পতি যদি না ফেরে পত্নীর অবস্থা তখনই মর্মান্তিক হয় । সেই সংকটের পূর্বেই মেঘ যেন অলকায় পৌছয়, যক্ষের এই ইচ্ছা এখানে প্রকাশ পাচ্ছে । রামগিরি থেকে অলকায় যেতে মেঘের প্রায় এক মাস লাগবে, এ-রকম অনুমান স্বাভাবিক মনে হয় ; আর এই অনুমান মেনে নিলে দ্বিতীয় শ্লোকের 'প্রথমদিবসে' নিয়ে আপত্তি ওঠে না ।

মূলের 'জীমূত' শব্দ লক্ষণীয় । জীমূত—জীবন মূত (বহু) যার দ্বারা । জীবনের এক অর্থ জল । জল ও জীবন এই দুটো অর্থই কালিদাসের অভিপ্রেত ছিলো মনে হয় ; যে-মেঘের মধ্যে জল আবদ্ধ আছে, সে-ই যক্ষ-প্রিয়াকে জীবন দেবে ।

শ্লোক ৫

মূলে 'জহক'—যক্ষ (টীকা পৃঃ ১২) । প্রাণণীয়—প্রেরণীয় ।

শ্লোক ৬

প্রথম পঙ্ক্তির আক্ষরিক অনুবাদ : 'ভুবনবিখ্যাত পুঙ্কর আবর্তক ইত্যাদির বংশে জাত' । পুরাণে মেঘের মধ্যে প্রেণীভেদের উল্লেখ আছে ; পুঙ্করাবর্তক মেঘ বিশেষভাবে জলের বাহন । H. H. Wilson 'পুরাণসর্বস্ব' থেকে শ্লোক

উদ্ধৃত করেছেন, তাতে বলা আছে পুঙ্কর মেঘ জলভারে স্ফীত হয় বলে তার নাম পুঙ্করাবর্তক।

এই শ্লোকে যক্ষের আবেদন আরম্ভ হ'লো।

শ্লোক ৭

ভূমি যে তাপিতের আশ্রয় : না বললেও চলে, তাপিত ('সমুপ্ত') শব্দে দুটো-
অর্থ ধ্বনিত হচ্ছে : গ্রীষ্মে বা বিরহে তাপিত।

'মেঘদূতে'র ইংরেজি অনুবাদক G. H. Rooke বলেন, অলকার উদ্ভা-
ন-হিত এই শিব সম্ভবত শিবের মূর্তি, তার ললাট রত্নময় চন্দ্রকলার খচিত।
কিন্তু এই মত স্পষ্টত ভুল ; কোনো রত্নের আভাষ হর্যারাজি উদ্ভাসিত হ'তে
পারে না। যয়ং মহাদেবকেই এখানে বোঝানো হচ্ছে ; ভক্তবৎসল শিব,
যেমন রাবণের লঙ্কার, তেমনি কুবেরের অলকাতেও উপস্থিত থাকেন। 'রঘু':
৬ : ৩৪-এ অবন্তীপতির প্রাসাদের অনুরূপ বর্ণনা আছে ; উদ্ভানে শিব
প্রতিষ্ঠিত ব'লে সেখানে কক্ষগন্ধেও জ্যোৎস্না দেখা যায় (৬৬৭ ভূ)।

যক্ষপুরে, 'যক্ষেশ্বরীণাং বসতি:' : মূলের বহুবচন থেকে মনে হয় 'যক্ষেশ্বর'
অর্থ এখানে ধনী যক্ষগণ বা কুবের ও অজ্ঞাত যক্ষ।

অশ্বঘোষের 'বৃদ্ধচরিতে' কৈলাস, অলকা, কুবের ও যক্ষগণের বহু উল্লেখ
আছে। রথীন্দ্রনাথ ঠাকুর-কৃত অনুবাদ থেকে কয়েকটি অংশ উদ্ধৃত করি :

সেই নগরী (কপিলবন্দ) নিজ গুহতা এবং উচ্চতার দ্বারা, কৈলাস শৈলের শ্রেষ্ঠ শোভা
হরণ করিয়াছিল। (১১০)

...কপিলের নামে প্রখ্যাত সেই নগরী, নবকুবেরের (কুবেরপুত্র) জন্মে অঙ্গরাবিরাজিত
অলকার দ্বারা, রাজপুত্রের সহিবসর জন্মহেতু হর্ষপূর্ণ হইল। (১১৩)

অনন্তর হৃদয়ী অঙ্গরাপরিবৃত, অলকার আনীত নবব্রতধারী দুনির দ্বারা, বিদ্যকাতর
রাজহুমার, বরাদ্দলাভুলপূর্ণ সেই উপবনে বলপূর্বক নীত হইলেন। (৩১৬)

নভোহে যক্ষগণ কনকবলরত্নবিভ্রকোঠ, [ভূ পৃঃ] কমলপ্রতিম কবাণের দ্বারা বেল
(সেই অঘের) চরণভলে কমল বর্ষণ করত, সেই অঘের পুর (মাটি হইতে উৎক) ধারণ
করিয়া, চকিতগতিতে চলিতে লাগিল। (৫৮১)

কপিলবন্দ ও অলকার বর্ণনায় সাদৃশ্য স্পষ্ট এবং উভয়ের সঙ্গেই বাঙ্গালীকির
লঙ্কার মিল পাওয়া যায়।

শ্লোক ৮

যখন আরোহণ করবে বায়ুপথে : 'স্বায়াক্ষরং পবনগদ্যবীম্' এবং 'অদ্রোহঃ শৃঙ্গং

হরতি পবনঃ কিম্' (পৃ ১৪) — এই দুটি চিত্রে বায়ুশক্তির প্রভাব লক্ষ্য না-করা অসম্ভব, এই উড়োন মেঘ, আর সাগরলগ্ননকারী হনুমানের লক্ষ, এ-দুয়ে দৃশ্যগত সাদৃশ্য আছে, উভয়ের উদ্দেশ্যও এক ।

তুন্তে চ মহাতেজা মহাকারো মহাকপিঃ ।

বায়ুবার্গে নিরালম্বে পক্ষবাসিব পর্বতঃ । (হৃন্দর ১ : ৭৮)

‘সেই মহাজেতা মহাকার মহাকপি বায়ুবার্গে পক্ষযুক্ত পর্বতের স্তায় শোভিত হলেন’ (অন্নু : রা-ব) । হনুমান যখন লক্ষা থেকে ফিরে দণ্ডকারণ্যে পদার্পণ করলেন, তখন তাঁকে এক ‘ছিগ্নপক্ষ পর্বতের’ মতো বোধ হ’লো । (হৃন্দর : ৫ : ৩০) ।

পঞ্চিকবনিতা : যার পতি প্রবাসে আছে, প্রোষিতভর্তৃকা ।

শ্লোক ২

বাম : বাঁ দিকে কোনো লক্ষণই ভালো না, এই হ’লো সাধারণভাবে হিন্দুর সংস্কার, কিন্তু জ্যোতিষশাস্ত্রে তার কয়েকটি ব্যতিক্রমের উল্লেখ আছে : ময়ূর, চাতক ও অন্যান্য পুরুষ-পাখি বাঁ দিকে দেখা দিলে ফলক্ষণ ব’লে গণ্য । গ্রীকদের কাছেও বাঁ দিক অশুভ ছিলো, কিন্তু রোমকরা ডান দিকেই ফলক্ষণ দেখতেন । মেঘের বাঁ দিকে চাতকেরা ডাকছে, অতএব তার যাত্রা শুভ ।

বাম ও দক্ষিণ বিষয়ে সংস্কার ভারতে অতি প্রাচীন ; পুরুষের ক্ষেত্রে দক্ষিণ অর্থ প্রাসন্ন (তু দক্ষ, দক্ষিণা, দাক্ষিণ্য), ভারতীয় ভূগোলে যে-দিকটি সবচেয়ে মনোরম তারও নাম দক্ষিণ । ‘বাম’-এর সাধারণ অর্থে প্রতিকূল (‘বিধি হলেন বাম’) ; কিন্তু নারীর বেলার তা উন্টে গেছে, তার এক নাম বামা । সীতাহরণের প্রাক্কালে রামের বাঁ চোখ স্পন্দিত হ’লো, যুগপক্ষীগণ ডাকতে লাগলো তাঁর বাঁ দিকে । কিঙ্কিঙ্কাকান্তে রাম ও সুগ্রীবের প্রণয়-সম্বন্ধকালে সীতা, বালী ও রাক্ষসদের বাঁ চোখ একসঙ্গে স্পন্দিত হ’লো ; অর্থাৎ, এই ঘটনা সীতার পক্ষে শুভ, অশুভের পক্ষে বর্মান্তিক । সুন্দরকান্তে হনুমান যখন অশোকবনে গোপন থেকে সীতাকে দেখতেন, তখন সীতার বাম নেত্র, বাম বাহ ও বাম উরু একসঙ্গে স্পন্দিত হয় — অর্থাৎ, সীতা উদ্ধার আসন্ন ।

M. W.-এর অভিধানে ‘বাম’ শব্দ দু-বার উল্লিখিত আছে : প্রথমটির অর্থ—lovely, dear, pleasant, agreeable, fair, beautiful, splendid,

noble (R. V.), striving after, eager for, intent upon, fond of ; the female breast, the god of love ; দ্বিতীয়টির — left, reverse, adverse, contrary, opposite, unfavourable, crooked, oblique refractory, coy (in love), acting in the opposite way or differently, hard, cruel vile, wicked, base, low ; on the left side, adversity, misfortune । একই শব্দের এই সম্পূর্ণ বিপরীত অর্থসমূহে সংস্কৃত ভাষার একটি বৈশিষ্ট্য প্রকাশ পাচ্ছে । (টী উ২৮ দ্র) ।

বলাকা : স্ত্রীবক, বকগঙাক্ত । রবীন্দ্রনাথ দ্বিতীয় অর্থে ব্যবহার করেন, কিন্তু তাঁর ‘হংস’-সংযোগের ফলে বাংলার কিছুটা ভিন্ন অর্থ দাঁড়িয়ে গেছে । আমি রবীন্দ্রনাথের দৃষ্টান্তে সাহস পেয়ে ‘স্ত্রীবকসমূহ’ অর্থে ব্যবহার করলাম । সত্যচরণ লাহার মতে এই বক heron জাতীয় পাখি, সাধারণত একা থাকে, কিন্তু বর্ষায় দল বেঁধে (মল্লিনাথ বলেন, বলয়ের আকারে) আকাশে উড়ে-যায় । এদের গর্ভসঞ্চারকাল বর্ষা ।

চাতক : ফটিক-জল, ইংরেজী নাম pied-crested cuckoo, আদি-নিবাস আফ্রিকা । ১৯৫৭, ৩ জুন-এর ‘স্টেটসম্যান’-এ প্রকাশিত পি. কে. সেনগুপ্ত স্বাক্ষরিত একটি পত্র অনুসারে এই পাখি ‘মে বা জুন মাসের কোনো সময়ে ভারতে আসে, অক্টোবরের কাছাকাছি সময়ে ফিরে যায় ।’ পৃথিবীর শীতমণ্ডলে লাল-বুক রবিন যেমন বসন্তের, তেমনি ভারতে এই পাখি বর্ষার দূত । এদের প্রজননঋতু বর্ষা ; সেই সময়ে পুরুষ-পাখিরা মধুর ও উচ্চ স্বরে নিনাদ করে । ‘সগন্ধ’ : মল্লিনাথের মতে সগর্ভ । গর্ভের কারণ, কেউ-কেউ বলেছেন, কঠম্বরের তীক্ষ্ণতা । (টী পৃ২২ দ্র)

বন্ধ মাঝে-মাঝে যেথকে ‘আপনি’ বলছে (দ্র ‘অনুবাদকের বক্তব্য’) ।

শ্লোক ১০

একমনা ভ্রাতৃবধূ : ‘একপত্নীং ভ্রাতৃভার্যাম্’ । একপত্নী — পতিব্রতা, যে-নারীর একটি বই পতি নেই । ভ্রাতৃভার্যাম্ : ‘ভ্রাতৃবৎ নিঃশব্দং দর্শনীয়াম্’ (মল্লি) । তার প্রিয়া সাক্ষী, এবং মেঘ তাকে ভ্রাতৃবধূ বা ভ্রাতৃরূপে জ্ঞান করবে, এই দুটি কথা একসঙ্গে জানিয়ে দিয়ে বন্ধ তার দূতকে যেন সাবধান ক’রে দিচ্ছে ।

শ্লোক ১১

শিলীজ্ঞ : ব্যাঙের ছাতা । বৃষ্টি পড়লে ব্যাঙের ছাতা গজিয়ে ওঠে ;

তার মানে আগামী হেমন্তে কল খুব ভালো হবে। আধুনিক ভারতীয় কবির উপেক্ষিত এই উদ্ভিদের প্রতি উল্লেখের জন্য পঙক্তিটি বিশেষ-ভাবে আদরণীয়; কিন্তু আধুনিক ভাষায় ‘ব্যাঙের চাতা’ নামটাই কবিতার প্রতিবন্ধক।

কালিদাসের ‘শিলীজের মতোই চমকপ্রদ বায়োকির বর্ষাবর্ণনার ‘বালেঙ্গ-গোপ’ — ইঙ্গগোপ কীট (কিকিয়া : ২৮ : ২৪) ; এই ক্ষুদ্র রক্তবর্ণ সুন্দর কীটদের আমি একবারমাত্র চোখে দেখেছিলাম, যখন শান্তিনিকেতনে এক পশলা বৃষ্টির পরে তারা অসম্মাৎ সবুজ মাঠ ছেয়ে ফেলেছিলো। শান্তিনিকেতনের ছেলে-মেয়েরা এদের বলে ‘মখমল-পোকা’; চুঃখের বিষয়, বিশ্বস্তর রবীন্দ্রনাথও কবিতায় এদের স্থান দিতে পারেননি — বোধ হয় চলিত বাংলার উপযুক্ত শব্দ নেই বলেই।

মানস : মানস সরোবর। রামায়ণ বালকাণ্ড অনুসারে সরোবরটি ব্রহ্মা তাঁর মন দ্বারা রচনা করেছিলেন, তাই তার নাম মানস।

মগাল-দল, ‘রাজহংসাঃ’ : বিদেশীরা যার নাম দিয়েছেন Himalayan বা greylag goose, আমরা তাকেই রাজহাঁস বলে থাকি, কিন্তু লাহা বলেন, এই goose আষাঢ় মাসে ভারতে দেখা যায় না, swan হিমালয়বাসী নয়, অতএব কালিদাসের রাজহংস = flamingo। রাজহংসের ‘দেহ শুক্ল, চক্ষু ও চরণ লোহিত, খেত পক্ষ,’ অমরকোষের এই বর্ণনার সঙ্গেও flamingo-র মিল আছে। এরা বর্ষাঋতু মানস সরোবর অঞ্চলে যাপন করে, এবং জলজ উদ্ভিদ এদের-অত্যন্তম খাদ্য; কিন্তু এরা সত্যি পদ্মের কন্দ মুখে নিয়ে আকাশে ওড়ে কিনা সে-বিষয়ে লাহা কিছু বলেননি।

শ্লোক ১২

রাঘব-পদবোধ, ‘রঘুপতিপদৈঃ’ : মূলের বহুবচনের অর্থ — রামগিরিতে রামের বহু পদচিহ্ন বা স্মৃতিচিহ্ন, অঙ্কিত আছে (পদ = চিহ্ন বা পদচিহ্ন)।

উষ্ণ আখিজল, ‘বাপ্পমুষ্ণম্’ : কিকিয়াকাণ্ড ২৮ : ৭-এ আছে : ‘এবা বর্মণরিক্কিতা নববারিণিগ্নিতা। সীতেব শোকসন্তপ্তা মহী বাপ্পং বিমুক্ততি। — পৃথিবী সূর্যতাপে পরিক্রান্ত ছিলেন, এখন নববারিগাতে সিক্ত হয়ে যেন শোক সন্তপ্ত। সীতার দ্বারা বাপ্পমোচন করছেন’ (অম্ : রা-ব) এবং বৃহ-চরিতে : ‘উঁহার এই বাক্য শুনিয়া ভূয়গোত্তম কহুক, জিহ্বার দ্বারা উঁহার

পদলেহন করিল, এবং উষ্ণ বাষ্প মোচন করিতে লাগিল' (৬ : ৫৩, অনু : ২-ঠা)।

বিদায় বলো তাকে : 'আপুজ্ব' = জিজ্ঞাসা করো, কিন্তু 'বিদায়-সম্ভাষণ জানাও' অর্থই এসজের পক্ষে উপযোগী।

শ্লোক ১০

পর্বতশৃঙ্গে মেঘের বিশ্রাম, এই সুত্রটিও বাঙ্গালিকির; কিঙ্কিঙ্কাকাণ্ডের বর্ধা-বর্ণনার জলভারবাহী মেঘেরা 'মহৎ শৃঙ্গেষু মহীধরাণাং বিশ্রাম্য বিশ্রাম্য পুনঃ প্রয়াতি। — মেঘেরা বিশাল পর্বতশৃঙ্গগুলিতে বিশ্রাম ক'রে-ক'রে আবার বাজা করছে' (কিঙ্কিঙ্ক্যা : ২৮ : ২২)।

লঘু জল, 'পরিলম্বপয়ঃ' : 'ক্ষারলবণাদিশূণ্য, soft water' (রা-ব)। হিমালয়জাত নদীসমূহের জল লঘু (গুরুপাক নয়) ও স্বাস্থ্যপ্রদ, এই হ'লো মঞ্জির ব্যাখ্যা।

করবে পান তুমি শ্রবণে, 'শ্রোত্রপেয়ম্' : টী পৃ ১৬ দ্র।

'মেঘদূতে'র ভৌগোলিক অংশ এখানে আরম্ভ হ'লো।

শ্লোক ১১

দিগ্ভ্রনাগ : দিক্হন্তী। হন্ত : হাতীর হ'ল। পৌরাণিক মতে অষ্ট হন্তী অষ্ট দিকের রক্ষক (ঐরাবত, পুণ্ডরীক, বামন, কুমুদ, অঞ্জন, পুষ্পদন্ত, সর্বভৌম, সুপ্রভীক) ; তাদের মধ্যে ঐরাবত প্রধান। সৃষ্টির আদিতে গরুড় যখন ডিম ভেঙে বেরোলো, ব্রহ্মা সেই ডিমের খোলার দুই অংশ দু-হাতে নিয়ে সামগান করলেন, তার ফলে আটটি হন্তী ও আটটি হস্তিনীর জন্ম হ'লো। ডান হাতের অংশ থেকে ঐরাবত ও অন্য হন্তীরা নির্গত হ'লো, বাঁ হাতের অংশ থেকে ঐরাবত-পত্নী অভ্রমু ও অন্য সাত হস্তিনী। ঐ আদির অষ্ট হন্তীই বিশ্বের দিকপাল, এবং আট হন্তীদম্পতি বর্গ-মর্ত্যের সকল হন্তীর পূর্বপুরুষ। মতান্তরে, খেত হন্তী ঐরাবত, দেবী কমলার সঙ্গেই সমুদ্রমন্থনকালে উদ্ভিত হয়েছিলেন।

Heinrich Zimmer দেখিয়েছেন, ঐরাবত নামের মধ্যেই জল, মেঘ ও ইন্দ্রের সঙ্গে সম্বন্ধ বিবৃত আছে। 'ঐরাবত' — ইরাবৎ বা ইরাবতীর সম্ভান ; ইরা — দুধ, জল বা তরল পদার্থ। প্রাচীনতর পুরাণে প্রজাপতির নাম দক্ষ, দক্ষের কন্যা ইরা। আদিকূর্ম কল্পপের পত্নীও ইরা নামে উক্ত,

তিনি সমগ্র উদ্ভিদজগতের জননী। ‘ঐরাবত’ শব্দের অন্যান্য অর্থ ইন্দ্রধনু ও বিহ্বাৎ; ‘অশ্রু’ — যে মেঘ রচনা করে।

প্রাচীন ভারতীয় মানসে হাতি ছিলো শক্তি, উর্বরতা ও সফলতার প্রতীক। যেমন সে আট দিক ধারণ ক’রে আছে, তেমনি হিন্দু ও বৌদ্ধ ভাস্কর্যেও ভারবাহী বা caryatidরূপে হস্তীমূর্তি বহুবার ব্যবহৃত হয়েছে — তার উজ্জলতম নিদর্শন এলুরার শিবমন্দিরের হস্তীশ্রেণী। এলুরা ও কোনারকের ভাস্কর্য দেখে আমরা বুঝি, এই ধূসরবর্ণ বৃহদাকার অসুন্দর জন্তুটিকে আমাদের পূর্বপুরুষেরা কেমন প্রীতি ও শ্রদ্ধার চোখে দেখেছিলেন (চিত্র ১৩ দ্র)। এসঙ্গত উল্লেখ্য, সাপও সজল যুক্তিকা ও প্রজননশক্তির প্রতীক, এবং ‘নাগ’ অর্থ সাপ ও হাতি দুই হয়। (টী পৃ ২ দ্র।)

এই শ্লোকে কালিদাস দিঙ্নাগ নামক এক ষষ্কল্প সমালোচককে আক্রমণ করেছেন, মল্লিনাথের এই ব্যাখ্যা আজকাল কেউ গ্রাহ্য মনে করেন না।

শ্লোক ১৫

উইয়ের চিবিতে যে-সাপ থাকে তার নিশ্বাসে ইন্দ্রধনু রচিত হয় ব’লে প্রবাদ আছে।

শ্লোক ১৬

জনপদবধু: গ্রামের মেয়ে। তারা পাড়ারগোঁয়ে ব’লে ক্রবিলাস শেখেনি, উজ্জলিনী প্রভৃতি নগরের মেয়েরা এর উল্টো। (পৃ ৫৮ তু।)

খানিক পশ্চিমেই। ষষ্ক মেঘকে কিছু পশ্চিমে গিয়ে তারপর উত্তরে যেতে বলছে কেন, তা নিয়ে বহু গবেষণা হয়েছে। ‘মাল’ শব্দের সহজ অর্থ উন্নত-ভূমি বা plateau; কিন্তু উনিশ-শতকী ইংরেজ লেখকরা দেখাতে চেয়েছেন যে আশ্রুকূট বা অমরকণ্টকে পৌঁছতে হ’লে যে-সব স্থল পেরোতে হয় তার মধ্যে আধুনিক হতিশগড় অস্ত্রভূমি, এবং হতিশগড়ের মালদ নামক জনপদই কালিদাসের ‘মাল’। এই অনুমান ঠিক হোক বা না-ই হোক, তাতে কবিতার কিছু এসে যায় না, কবিতার পাঠকের পক্ষে সহজ অর্থে তৃপ্ত হবার ব্যাধি নেই। ভারতীয় মৌস্তমি মেঘের ঈষৎ বহিম গতির নির্ভুল ছবি পাওয়া যাচ্ছে, এই মতও বিবেচ্য।

Wilson বলেছেন, মেঘ প্রথম থেকেই সোজা উত্তরে গেলে বিজ্ঞা পর্বতের

জুর্গম অংশ পেরোতে হয়, কবি সেখানে লজ্জী হ'তে পারেন না, তাই মেঘ প্রথমে কিংকিৎ পূবে যাবে, তারপর পশ্চিমে ল'রে এসে উত্তরে। কাব্যটি আর-একটু অগ্রসর হ'লেই কবির অভিপ্রায় স্পষ্ট হ'য়ে ওঠে; তিনি এমনভাবে মেঘকে নিয়ে যাচ্ছেন যাতে তাঁর নিজের প্রিয় স্থানগুলি পথে পড়ে।

মল্লিনাথ, খুব সম্ভব ভুল ক'রে নয়, 'মেঘদূতে'র অনেক শ্লোকেই আদি-রসাত্মক ধ্বনি দেখিয়েছেন। মেঘ 'মালাং ক্ষেত্রম্'-এ জলবর্ষণ ক'রে উত্তর দিকে যাবে, যেমন বহুবল্লভ পতি কোনো-এক প্রণয়িণীর সঙ্গে গোপনে বিহার ক'রে ত্রস্ত হ'য়ে নিয়গণে ধাবিত হয়। সংস্কৃত 'ক্ষেত্র' শব্দের এক অর্থ কলত্র। 'মেঘদূতে' আদিরসের ব্যাপ্ত ব্যবহার বিষয়ে 'ভূমিকা' জ।

আরও দৃষ্টিতে করবে পান, 'লোচনৈঃ পীয়মানঃ' : বাঙ্গালীকিতে আছে 'লোচনাভ্যাং পিবন্তি' আর অশ্বঘোষে 'পিবন্তীষ লোচনৈঃ'। পৃ১৩-র 'শ্রোত্রপেয়ম্'-এর সঙ্গেও এর সম্বন্ধ স্পষ্ট।

শ্লোক ১৭

আত্মকূট : আত্মকাননে আচ্ছন্ন, তাই আত্মকূট। আধুনিক নাম অমরকটক। 'নিমিত্তনিদানে' আছে, প্রথম বিশ্রামস্থল স্থলের হ'লে পথিকের কার্যসিদ্ধি হয়; আত্মকূটের অভ্যর্থনা শুভলক্ষণ।

ঐশ্বরের শেষে দাবাধি সাধারণ ঘটনা।

শ্লোক ১৮

'মেঘ যেন শ্রান্ত পুরুষ, তার নারিকা পৃথিবী; পৃথিবীর স্তন তার বিশ্রামস্থল' (মল্লি)। 'ঋতু' : ২ : ২-এ মেঘকে বলা হয়েছে 'সগর্ভপ্রমদাত্তনপ্রভঃ'; এখানে 'শেববিস্তারপাতুঃ' বিশেষণেই গর্ভাবস্থা বুঝিয়ে দেয়া হ'লো — পৃথিবী শরৎ-কালে শস্যবতী হবে। মেঘের বর্ণ গাঢ় নীল, পর্বতের বর্ণ পাতুর; পর্বতগাত্রে বিশ্রামকারী মেঘের সঙ্গে এই উপমা শোভন হয়েছে, কেননা গভীর স্তনের মধ্যভাগ নীলবর্ণ। 'ঋতু' : ৩ : ৮-এ স্বামী সুদক্ষিণার গর্ভসংস্কারকালে তাঁর স্তনদ্বয় 'নিভাত্তপীবরং আনীলমুদয়' হ'য়ে উঠলো, যেন পদ্মকোষে জ্বর উপবিষ্ট হয়েছে।

এই প্রসঙ্গে বাঙ্গালীর একটি পর্বতবর্ণনা উদ্ধৃতিযোগ্য। লক্ষা থেকে কেয়ার সময় হুয়ান অরিক্ট পর্বত থেকে লক্ষ্য দেন; 'এই পর্বতের নিম্নস্থ নীল বনরাঙ্গী যেন তার বসন, শৃঙ্গমধ্যে লুপ্ত যেন যেন উত্তরীয়। সূর্যকিরণে

অরিস্ট পর্বত যেন উদ্ভূত হ'য়ে আছে, উজ্জ্বল বাতুলমূহ যেন তার চক্ষু, নিখরের গভীর ধ্বনি ক'রে যেন সে অধায়নে রত আছে।' (বা-রাম, রা-ব, স্তম্ভর : ১৩) হনুমান বীর ও ব্রহ্মচারী ; মেঘ বন্ধের মতোই কামুক ; পর্বতের প্রতি ছুই দূতের ভিন্ন মনোভাব ধরা পড়ে, আর বাগ্মীকি ও কালিদাসের মনোলোকেরও প্রভেদ বোঝা যায় ।

‘আষাঢ় মাসে মেঘের নিখাসে বস্ত্র আম পক হয়’ (মল্লি) ।

শ্লোক ১৯

রেবা : নর্মদা । অমরকোষ এই নদীর চারটি নাম দিয়েছেন : রেবা, নর্মদা, সোমোত্তবা ও মেথলকল্লকা — অর্থ যথাক্রমে বহমানা, সুখদায়িনী, সোমবংশে জাতা, মেথলের কল্লা । মেথল—বিন্ধ্যপর্বত বা কোনো ঋষির নাম । বিশীর্ণা : মল্লিনাথের অর্থ, বহুধা বিসর্গিনী । ‘বিন্ধ্যাপাদে’ ই : ‘কোনো শীর্ণা বিরহিনী প্রিয়তমের চরণে লুটিয়ে পড়ছে, এই অর্থ ধ্বনিত হচ্ছে’ (মল্লি) ।

হাতির গায়ে আঁকা চিত্রলেখা, ‘ভক্তিচ্ছেদৈঃ বিরচিতাং ভূতিম্’ : ‘ভক্তি’ অর্থ এখানে ভাগ, অর্থাৎ হাতির গায়ে বিচিত্র নকশা আঁকা হয়েছে । ভূতি (তু বিভূতি) : অলংকার, প্রসাধন ।

শ্লোক ২০

মূলে ‘বনগজমদ’র বিশেষণ ‘তিক্ত’ = ভুগক্তি বা তিক্তবাদ । মল্লিনাথ ব্যাক্যার্থ দিয়েছেন মেঘ প্রথমে বৃষ্টিপাত অথবা বমন করবে, তারপর স্নেহাশোধক, লঘু ও (জামের সংস্রবে) তিক্তকষায় জলপান ক’রে বায়ুর প্রকোপ থেকে মুক্ত ও সবল হবে । এই আয়ুর্বেদীয় ব্যাখ্যা গ্রহণ করতে আমরা বাধ্য নই ; সংস্কৃত চিকিৎসকদের অভিসম্মতায় কখনো-কখনো কাব্য ও কাব্যের পাঠক সুগপং আহত হয় ।

‘বনগজমদ’ : এ-বিষয়ে Wilson-এর মন্তব্যের সারাংশ তুলে দিচ্ছি । পশ্চিমী জীববিজ্ঞানীরা আঠারো শতক পর্যন্ত বা লক্ষ করেননি, প্রাচীন ভারতে তা সকলেই জানতেন : পুংহস্তীর কপালের দুই পার্শ্বে ছিল আছে ; তা দিয়ে প্রজননকালে এক রস নিঃসৃত হয় । সেই রসের ভীত সৌরভে ছন্দাদি আকৃষ্ট হয় ব’লে কথিত আছে । অমরকোষে এই নিশাবের নাম ‘মিধঃ’ বা ‘দানম্’, আর অন্নপকালীন হস্তীর বিশেষণ ‘প্রভিন্নঃ’, ‘গর্জিতঃ’ ও ‘মদঃ’ । বৈধুনকত্ব উত্তীর্ণ হ’লে হস্তীকে বলা হয় ‘উদাহতঃ’ বা ‘নির্মদঃ’ ।

মল্লিনাথ বলছেন, হিমালয়, বিজয় ও মলয়দ্বীপ হস্তীর প্রজননভূমি। (স্পটড, তিনি আসামের অস্তিত্ব জানতেন না।)

‘ঋতু : ২ : ১৫-তে আছে, মদ্যপ্রাপ্ত হস্তীগণের গণ্ডদেশে ভ্রমরযুগ বিজ্ঞ হয়ে আছে — ভাবটা বোধহয় এই যে প্রাণের আঠার জন্ত নড়তে পারছে না।

শ্লোক ২১

সংস্কৃতে এক শব্দের বহু অর্থ হয় বলে, শ্লোকের ব্যাখ্যায় ব্যক্তিগত খেয়ালের প্রভাব বেড়ে যায়। ‘সারঙ্গ’ অর্থ হরিণ, ভ্রমর হাতি বা চাতক; লাহা চাতক অর্থ ধরে পক্ষীতত্ত্বে কালিদাসের জ্ঞান প্রমাণ করেছেন, কিন্তু দৃশ্য, গন্ধ ও স্বাদ বিষয়ে শ্লোকোক্ত সারঙ্গের কুচি লক্ষ্য করলে তাদের হরিণ মনে করাই সংগত বোধ হয়। ‘সূচয়িত্ত্বমিতি যোগ্যম্’ : পথ দেখাবে, মল্লিনাথের মতো বর্ধাগম অনুমান করবে। হরিণের দল বর্ধার আনন্দে যেতে উঠে মেঘের আগে-আগে ছুটে চলেছে, এই অর্থও হ’তে পারে। রা-ব ‘সারঙ্গ’ অর্থ দিয়েছেন spotted deer বা antelope।

শ্লোক ২২

বিন্দুবর্ষণ-গ্রহণে : হুনিপূর্ণ : প্রবাদ আছে, চাতকেরা বৃষ্টির জল ভিন্ন অন্য জল পান করে না। বৃষ্টির জল মাটিতে পড়বার আগে তারা আকাশেই তা পান করে, এটা বৈজ্ঞানিক তথ্য বলেই মনে হয়। (টী পৃ ২৬)।

শ্লোক ২৩

‘মেঘদূতে’ উল্লিখিত অন্য অনেক প্রাণীর মতো, ময়ূরেরও মৈথুনঋতু বর্ষা, তাই সে মেঘকে অভ্যর্থনা জানাচ্ছে। মূলের ‘তুলাপাদ’ অর্থ ময়ূর; এ-বিষয়ে টী পৃ ৪৫-৪৬ দ্র।

শ্লোক ২৪

দর্শার্ন, মূলে ‘দর্শার্নাঃ’ : বহুবচন, কিন্তু অর্থে একবচন (রা-ব) দর্শার্ন কোন দেশ তা নিয়ে Wilson অনেক জল্পনা করেছেন : Major Wilford-এর পৌরাণিক নামের তালিকা অনুসারে দর্শার্ন বিজয়পর্বতের দক্ষিণস্থিত জনপদসমূহের অন্তর্ভুক্ত; টলেমির মানচিত্রেও অমরকণ নামের জনপদ ও বিজয়-নির্গত নদীর উল্লেখ আছে। Wilson হতিশগড় আর দর্শার্নে নিকট সম্বন্ধ দেখেছেন; দর্শার্ন (দর্শ + ঋণ) = দর্শ ঋণ; হতিশগড়ও হতিশ ঋণের

পরিচয় দিচ্ছে। হরপ্রসাদ শাস্ত্রীর মতে পূর্বমালবের পৌরাণিক নাম দশার্ণ, এবং এর রাজধানী যখন বিদিশা, তা বিজ্ঞাপনবর্তের উত্তরস্থ ব'লেই অনুমেয়।

কাকের বাসা-বাঁধা ঝাপটে, 'নীড়ারঈঃ' ই : এটি 'মেঘদূত'র একটি প্রসিদ্ধতম শ্লোক, কিন্তু 'গৃহবলিভূক্'-এর বিশেষ অর্থটি অনুবাদে পৌঁছিয়ে দেয়া গেল না। বলি=খাদ্য; সরল অর্থ, গৃহস্থের প্রদত্ত খাদ্য যে খায়, অর্থাৎ কাক, শালিক ইত্যাদি মানুষের প্রতিবেশী পাখিরা। কিন্তু এ-স্থলে 'গৃহ' অর্থ গৃহিণীও হ'তে পারে, তাহ'লে মানে দাঁড়ায় : যে তার স্ত্রীর খাদ্য খায়। মৈথুনকালে কাকাদি স্ত্রীপক্ষী পতির আহার জোগায়, এই রকম প্রবাদ আছে। কিন্তু লাহার মতে এই প্রবাদ ভিত্তিহীন; অণুপ্রসবকালে স্ত্রীপক্ষীই নিশ্চেষ্ট থাকে, তার পতি তাকে চক্ষু দ্বারা খাইয়ে দেয়।

শ্লোক ২৫

বিদিশা : দশার্ণদেশের রাজধানী সাঁচীর সন্নিকট। বেত্রবতী : আধুনিক নাম বেতোয়া, বিজ্ঞাপ্রণীত উত্তরাংশ থেকে নির্গত নদী (যমুনার শাখা)। ভিলশা এই নদীর তীরে অবস্থিত।

শ্লোক ২৬

নীচৈ : নিচু পাহাড়, কিন্তু কোন পাহাড়ের তা নাম ছিলো তা নিয়ে কেউ গবেষণা করেছেন ব'লে জানি না। এই পাহাড়ের শিলাগৃহগুলি, শাস্ত্রীর মতে, পরিভ্রান্ত বৌদ্ধ বিহার ও সত্যারাম। এই অনুমান সত্য হ'লে, এই শ্লোকে ভারতে বৌদ্ধধর্মের অবক্ষয় বিষয়ে একটি কুটিল মন্তব্য পাঠ করতে পারি।

পরিমল : অমরকোষের মতে বিমর্দনের দ্বারা উদ্ভিত মনোহর গন্ধ। প্রসঙ্গের পক্ষে এই বিশেষ অর্থ অত্যন্ত অনুকূল।

শ্লোক ২৭

'বননদী'র পাঠান্তর : নবনদী, নগনদী; কারো-কারো মতে নামশব্দ। Wilson বেতোয়ার পশ্চিমে পার্বতী নদীর উল্লেখ ক'রে বলেছেন, পার্বতী ও নগনদীর আক্ষরিক অর্থ এক, অতএব এই দুই শব্দ একই নদীর বিভিন্ন নাম হ'তে পারে। কিন্তু নদীদ্বয়েই পর্বতোদ্ভূত, এবং ভারতের ঐ অংশ

নদীবহন ; কালিদাস বিশেষ-কোনো নদীর কথা ভেবেছিলেন কিনা, তা আজকের দিনে বলা অসম্ভব। বরং, ‘বমনদী’ পাঠ গ্রহণ করলে সরল অর্থ প্রতিভাত হবার বাধা হয় না।

পুষ্পচায়িকা, ‘পুষ্পলারী’ : অনেকে বলেছেন এই মেয়েরা শখ ক’রে ফুল তুলছে না, এরা জাত-মালিনী। তা যদি হয়। এদের প্রমনিবারণে বিশেষ সার্থকতা আছে।

‘হাস্য’ শব্দের এক অর্থ কান্দি। খুব সম্ভব কবি দুটো অর্থই বোঝাতে চেয়েছেন, এটাকে আধুনিক অর্থে ambiguity বলা যায়। মল্লিনাথের মতে এর বাঙ্গালার্থ : ‘কামুকদর্শনে কামিনীর মুখের বিকাশ’।

কণেক দেখে নিয়ো : দেখতে গিয়ে দেয় ক’রে ফেলো না।

শ্লোক ২৮

পথ বক্র হবে কেন, মল্লিনাথ তা বুঝিয়ে দিয়েছেন। যেখানে সোজা উত্তরে গেলে নির্বিঘ্না নদী পাবে, কিন্তু উজ্জয়িনী দেখার জন্য কিছু পশ্চিমে যাওয়া প্রয়োজন। বক্রিত হবে : তোমার জন্য বিফল হবে (মল্লি)।

ভারতের সপ্ত তীর্থ : অযোধ্যা, মথুরা, গয়া, কান্দি, কাকীপুত্র, অবন্তী (উজ্জয়িনী) ও হারবতী (হারকা) ; এ-সব স্থলে যত্ন হ’লে মোক্ষলাভ হয়। উজ্জয়িনীর চার নাম : উজ্জয়িনী, বিশালা, অবন্তী ও পুষ্পকবতিনী।

শ্লোক ২৯

পূর্বমেঘের নদীবর্ণনায় বাস্তবিক প্রভাব কত ব্যাপক তা অধ্যাপক শশিভূষণ দাশগুপ্ত তাঁর ‘ত্রয়ী’ গ্রন্থে দেখিয়েছেন ; রামের চুই নদীসমূহের মধ্যে কোনোটি ‘ফেননির্মলহাসিনী’, কোনোটি ‘বৈদ্যুতজলা’, কোনোটি ‘আবর্ত-শোভিতা’, কোনোটি ‘নানাপুষ্পরজোময় সমদ্য দারীর ভূল্য’, ই।

নির্বিঘ্না : মল্লিনাথের মতে যে-নদী বিঘ্ন থেকে নির্গত হয়েছে। সল্লিপাত : সংগর। ‘নির্বিঘ্না নাম কোনো প্রাচীন মানচিত্রে পাওয়া যায়নি, কিন্তু পার্বতী ও শিবার মধ্যবতী অনেকগুলি নদী আছে, কবির নির্বিঘ্না তারই একটি।’ (Wilson)

বচন করে তার কাকীদাম : ‘বচু’ : ৩ : ৪৩-এ কবি বলেছেন— ‘তীরস্থ বাহিন্য নগরীর প্রাচীর যেন বেবার নিতম্বে কাকীর মতো শোভমান।’

প্রাচীরকে কাকীরূপে ধারণা করা সহজ নয়, কিন্তু পাখির ঝাঁক ঢকল ও মুখব, তার সঙ্গে লাস্তমরী কামিনীর কাকীর তুলনা সার্থক।

শ্লোক ৩০

সিদ্ধু : Wilson ভেবেছিলেন নামশব্দ, উজ্জয়িনীর নিকটবর্তী সাগরমতী নদী ব'লে শনাক্ত করেছিলেন। কিন্তু 'সিদ্ধু'র এক অর্থ নদী, পূর্ব শ্লোকের নির্বিজ্ঞাতকেই বোঝান হচ্ছে সন্দেহ নেই। এর পরের শ্লোকে মেঘ উজ্জয়িনীতে পৌঁছলো।

বিরহাবস্থার প্রসিদ্ধ লক্ষণ, একবেণী ও পাণ্ডু বর্ণ, নির্বিজ্ঞাত নদীতে দেখা যাচ্ছে, অতএব মেঘ ভাগ্যবান। (নদীর কুশতাল্ল মদনাবস্থার পঞ্চম পর্যায় সূচিত হয়েছে—উঃ৪ জ।) বিরহের পরে নায়কের যেমন সন্তোষ, তেমনি মেঘের কর্তব্য জলবর্ষণ; তার দ্বারা নদী-নারিকার কাশ্যা দূর হবে।

উত্তরমেঘের যক্ষপত্নীকে অশোকবনের সীতার উত্তরাধিকারিণী ব'লে স্পষ্ট চিনতে পারা যায়; সীতাও 'উপবাসে কুশ হয়ে মলিন বেশে মস্তকে জটিল (জট-পড়া) একবেণী ধারণ করে রামদর্শন-লালসায় কাতর।' (বা-রাম, রা-ব, সুন্দর : ১৩)

শ্লোক ৩১

এই শ্লোকে রাজ্যের নাম অবজ্ঞী, তার রাজধানী বিশালা (উজ্জয়িনী)। 'অবজ্ঞী' : 'বহুবচন, কিন্তু অর্থে একবচন' (রা-ব)।

উদয়ন : বৎসদেশের রাজা, 'রত্নাবলী' নাটকের নায়ক।

স্বর্গবাসীদের পূণ্য হ'লে ক্ষয় ই : লক্ষ্য রাবণের শয়নগৃহে দুঃখ নারীদের দেখে হনুমান ভাবছেন : 'পুণ্যক্ষয় হলে যেসকল তারকা গগনচ্যুত হয় তারাই এখানে মিলিত হয়েছে' (সুন্দর : ৪২)। (অনু : রা-ব)

শ্লোক ৩২

সারস : লাহার মতে হংসজাতীয় নয়, ভিন্ন পরিবারভুক্ত। এরা বাবাবর নয়। এদের মধ্যে দাম্পত্যপ্রেমের প্রাবল্য দেখা যায় ব'লে সংস্কৃত অভিধানে এদের এক নাম 'মৈথুনী'। কর্তব্যর ব্রহ্মবৎ কর্তব্য ব'লে এরা 'গোমর্দ', সরোবরের ঘনিষ্ঠ ব'লে 'পুষ্করাস্রা'। এদের যুগলে বা ঝাঁক বেঁধে থাকতে দেখা যায়। বর্ষাকাল এদের মৈথুনকাল।

আদিরসে কালিদাসের আশক্তি ক্লাস্তিহীন ; নায়িকার হৃদয়গানিষে-বাস্তু
হরণ ক'রে নিচ্ছে, তারও তুলনা মিলনেচ্ছু চাটুকার বলভ । মনে হ'তে পারে,
এখানে উপমেয় ও উপমানে সংগতি নেই ; কিন্তু সম্ভোগান্তে নায়িকার
অঙ্গসংবাহন নায়কের কৃত্য ছিলো (উ১২ অ) ; অঙ্গ-অঙ্গুল শিপ্রাবাস্তু এখানে
সেই কাজ করছে । তছাড়া, মল্লিনাথ বলেন, নায়িকা বলভের প্রার্থনা পূরণ
করবে তারও ইঙ্গিত আছে ।

শ্লোক ৩৪

‘এটা (শিবমন্দির) শুধু মুক্তিস্থান নয়, বিলাসস্থানও বটে ।’ (মল্লি)

নিকটে নদী বয় : এই নদীর জল দুই কারণে সুবতি, পদ্মরাগে ও
যুবতীদের স্নানে (চন্দ্রনাথ স্নানীয় জ্ববোর সংযোগে) । মূলের ‘গন্ধবতী’কে
মল্লিনাথ নামশব্দ বলেছেন, তা যদি হয় তবে একে শিপ্রার নামান্তর ব'লে
ধ'রে নিলেই অর্থের সংগতি হয় ; ৩১-৪০ এই দশ শ্লোকেই উজ্জয়িনীর বর্ণনা ।
অলকা ভাড়া অথ কোনো স্থানের প্রতি কবি এতদূর মনোযোগ দেননি ।

শ্লোক ৩৫

রত্নচায়ামর চামর, ‘রত্নচায়ামরচিতবলভিঃ’ : রত্নচয়ামরচিত চামরদণ্ডদ্বারা ;
(বলি—চামরদণ্ড) । অনুবাদে ‘চামরদণ্ডের’ বদলে শুধু ‘চামর’ লিখতে
বাধ্য হয়েছি । মল্লিনাথের মতে এখানে দৈশিক নৃত্য সূচিত হচ্ছে : খড়্গ
কন্দুক বজ্রাদি দণ্ডিকা চামর ও মালাধারণ এই নৃত্যের অঙ্গ ।

নর্তকীদের কটাক্ষ বিষয়ে মল্লিনাথের দুই মন্তব্য : (১) মেঘ বর্ষণরূপ
উপকার ক'রে কটাক্ষরূপ প্রত্যাশকার লাভ করবে ; (২) মেঘ যে কামিনীদের
দ্বারা দর্শনীয় হ'লো সেটাই তার পূর্বশ্লোকে উক্ত শিবোপাসনার ‘পূণ্যফল’ ।

Wilson ‘মেঘদূত’ নিয়ে বহু পরিশ্রম করেছেন, তাঁর কাছে আমাদের ধন
ভোলা যায় না । তবু এও সত্য যে তাঁর অনুবাদ অগাঠা আর কালিদাসের
ধুব অল্পই তাতে পাওয়া যায় । তার উপর ভারতীয় জীবনে অভিজ্ঞতার
অভাবে তাঁর কোনো-কোনো মন্তব্য কী-রকম হান্তকর হয়েছে তার একটি
উদাহরণ দিই । এই শ্লোকের ‘পাদদ্ব্যঙ্গল’ বিষয়ে তিনি লিখছেন : ‘It is to be
recollected that these ladies are dancing barefooted, divesting
the feet of the shoes upon entering an apartment being a mark
of reverence or respect exacted by oriental arrogance and

readily paid by oriental servility.' 'অখণদসুখান্ প্রাপ্য বর্ষাগ্রবিন্দুন্'-
এর অনুবাদ—'...showers benign and sweet / Cool the parched
earth and soothe their tender feet'।

আমার বিশ্বাস, এই শ্লোকের প্রথম চরণের একটি ভ্রান্ত বোধ আধুনিক
বাংলায় 'লীলাবধু' শব্দটির জন্ম দিয়েছে। 'লীলার সহিত অবধূত
(আন্দোলিত)'—এই হ'লো কথাটা, কিন্তু বাঙালিরা 'বধু' শব্দের প্রতি
শ্রীতিবশত 'লীলাবধু'কে বিচ্ছিন্ন ক'রে নিয়েছে। শব্দটি M. W. বা জ্ঞানেন্দ্র-
মোহন বা হরিচরণের অভিধানে নেই; কিন্তু বিলাসিনী অর্থে 'লীলাবধু'র
প্রয়োগ আধুনিক বাংলা কবিতায় পেয়েছি।

এই শ্লোকটি আমার মনে আশ্চর্যকর নাড়া দেয়; নটীদের দেহভঙ্গি ও
ক্লাস্তির সঙ্গে মিশে তাদের কটাক্ষ মর্মভেদী হ'য়ে উঠেছে—মনে হয়, জ্যামুক্ত
বাণের মতো এক ঝাঁক ভ্রমর হঠাৎ ছুটে গেলো। অনেক স্থলেই
কবিপ্রসিদ্ধসমূহ কালিদাসের হাতে রূপান্তরিত হয়েছে; কিন্তু প্রতিভার
স্পর্শে একটি বাঁধা বুলি ('ভ্রমরপঙক্তির মতো কটাক্ষ') কতদূর পর্যন্ত সতেজ,
সপ্রাণ ও গতিশীল হ'য়ে উঠতে পারে তার কোনো উৎকৃষ্টতর উদাহরণ
কালিদাসে আমার জানা নেই। কিন্তু

কুলকুম্ভমের আন্দোলনে যেন মুক্ত মধুকর ধাবমান (পৃ৮৮)

ও

তুলনা সে-রূপের কুল-মৎস্তের আঘাতে ঢকল কুবলর (উ১৮)

এ দুটিও এর পাশে উল্লেখ্য।

এই শ্লোকে উক্ত বেশারী মন্দিরের দেবদাসী; তারা যুগপৎ মদনের ও
মদনভঙ্গ্যকারী শিবের আরতি করে।

শ্লোক ৩৭

বাহর উত্তাল অরণ্যে : 'উল্লৈর্ভূজতরুবনম্' : মল্লিনাথের অর্থ : উন্নত বাহর
মতো বৃক্ষময় বন, বা যেখানে মণ্ডলাকারে ব্যাপ্ত করবে। আমার মনোনীত
অর্থ : নৃত্যকালে শিবের উন্নত-বৃক্ষরূপ বাহ।

শিব গজাহর বধের পর, যুত অসুরের বক্তৃত্ত চর্ম হাতে তুলে নিয়ে নৃত্য
করেছিলেন। প্রতি সন্ধ্যার নৃত্যের সময় তাঁর আবার সেই ইচ্ছা জেগে
ওঠে; যেখানে ভূগুণ করতে পারবে, কেননা তার গায়ের রং কালো, সূর্যাত্তর

আভার তা আরক্ত হয়েছে এবং সে শিবের উত্তোলিত বাহর উপরে আনত ।
(চিত্র ১০ দ্র ।)

অনিমেঘে : টা উ ১০১ দ্র ।

কালোর সঙ্গে আলোর এই মিশ্রণে বায়ুিকির একাধিক শ্লোক মনে পড়ে : সীতাহরণকালে রাবণ যেন ‘অগ্নিদীপ্ত পর্বত, কাকনকান্তিশোভিত নীল হস্তী’ (টা পূঃ দ্র), অগ্নত্র রাবণের ‘বর্ণ নীলাঞ্জনের তুল্য, মেঘের উপর বলাকাশ্রেনীর ন্যায় তাঁর বক্ষে পূর্ণচন্দ্রদ্যুতি বক্র রক্ততহার’, অন্য কোথাও আকাশে তিনি শোভা পাচ্ছেন যেন ‘বিদ্যুৎমণ্ডলধারী বলাকাসমেত মেঘ’, এবং সূত্রীবের সঙ্গে যুদ্ধের প্রাক্কালে তাঁর ‘অঙ্গে রক্তাভরণ, কান্তি নীল মেঘের ন্যায়, পরিধেয় স্বর্ণখচিত বসন, উত্তরীয় শশশোণিততুল্য লোহিত’ । (অমু : রা-ব)

অম্বরকাণ্ডে লঙ্কাধিপতির অন্তঃপুরে প্রবেশ ক’রে হনুমান রক্তচন্দনলিপ্ত শ্যামলবর্ণ নিদ্রিত রাবণকে দেখতে পেলেন ‘যেন সন্ধ্যার আকাশে বিদ্যুৎগর্ভ মেঘের মতো রক্তবর্ণ’ ।

শ্লোক ৩৮

‘ঋতু’-র বর্ষাবর্ণনাকে ‘মেঘদূতে’র একটি পূর্বলেখ বললে ভুল হয় না ; ‘মেঘদূতে’র বহু উপাদান (এমনকি উপমাাদি) ঐ কৈশোরোচিত কাব্যে পাওয়া যায়, কিন্তু রূপায়ণের প্রভেদে এ-দুয়ের মধ্যে বিরাট ব্যবধান দাঁড়িয়ে গেছে । এখানে ছুটি উদ্ধৃতি দিচ্ছি ।

আবিল ও প্রবৃদ্ধবেগ নদীসমূহ, দুই তীরের গাছপালা ভেঙে দিয়ে, কুলভ্যাগিনী নারীদের মতো সত্তর ধরশোতে সমুদ্রের দিকে ধাবিত হচ্ছে । (বতু : ২ : ৭)

রাজি বদ অঙ্ককার, মেঘরাশি মল্লমুখর, কটিংপ্রভ বিদ্যুতের আলোর পথ দেখে-দেখে অনুরাগিনী অভিনায়িকারা সংকোতহাসে ছুটে চলেছে । (বতু : ২ : ১০)

আমাদের আলোচ্য অবিস্মরণীয় শ্লোকটি দ্বিতীয় উদ্ধৃতির সমৃদ্ধ ও পরিশীলিত সংস্করণ ।

সংস্কৃত ও বৈষ্ণব কবিতার নারীরাই অভিনায়ে যার ; এই ভাবে, রবীন্দ্রনাথ কোথাও একবার বলেছিলেন, কবিরা মেয়েদের বাস্তব পরাধীনতার ক্ষতিপূরণ করেছেন । ‘কামসূত্রে’ বর্ণিত নাগরগণ যে-সব বাস্তুবীদের যগ্গে অভিযোজন করেন, তাঁরা কুলনারী নন, গণিকা বা রক্তিতা বিধবা । বিবাহ-বহির্ভূত যৌনতার উপাখ্যান মহাভারতে প্রচুর, কিন্তু সেগুলি মুনি, দেবতা

ও দেবযোনি, এবং মূনিপত্নী ও স্বর্গ বা মর্ত্যলোকের বারাজনাদের মধ্যেই আবদ্ধ। সাধারণ জীবনযাত্রায় নারীদের যৌন স্বাধীনতা কতটুকু ছিলো, পুরাণ বা কাব্য থেকে তা ধারণা করা সহজ নয়। মল্লিনাথের ঢীকা-সমেত ‘মেঘদূত’ প’ড়ে মনে হ’তে পারে পুরুষদ্বারাও অভিসারে যেতেন বা স্বগৃহে প্রণয়ী গ্রহণ করতেন, কিন্তু এটাকে ঠিক বাস্তব চিত্র ব’লে মেনে নেয়া যায় কিনা সন্দেহ, কেননা সমগ্র মহাভারতে সধবা বা বিধবার কোনো প্রণয়ো-পাখ্যান নেই। (ব্যাসের ঔরসে অধিকা ও অস্থালিকার, এবং বিভিন্ন দেবতার ঔরসে কুন্তী ও মাদ্রীর সন্তানলাভ সম্পূর্ণ বিধিসম্মত ব্যাপার, এবং এগুলো প্রণয়ের উদাহরণও নয়।)

কালিদাসের কালে নারীর সামাজিক অবস্থা বিষয়ে যা নিশ্চিতভাবে বলা যায়, তা এই। সমাজ ছিলো সম্পূর্ণরূপে পুরুষ ও ব্রাহ্মণশাসিত; উচ্চবর্ণের পুরুষের পক্ষে বহুপত্নীকতা ছিলো নিয়ম, অবিবাহিত ও বিবাহিত পুরুষের উপপত্নী ও গণিকাগ্রহণে সামাজিক অনুমোদন ছিলো, কিন্তু কুলনারীকে হ’তে হ’তো — যক্ষপত্নীর মতোই — ‘একপত্নী’, নিশ্চল এবং (কখনো-কখনো) নির্বোধভাবে একনিষ্ঠ। সপত্নীসহ অন্তঃপুরে থাকতেন তাঁরা, স্বামী যেখানে বজ্র-বান্ধবী নিয়ে আয়োদ্য করতেন সেখানে আসতেন না। কিন্তু নারীর মধ্যে অন্য একটি বৃহৎ শ্রেণী ছিলো, তারা বেঞ্চা; তারা সুশিক্ষিত, নানা কলার নিপুণ ও সমাজে উচ্চমর্যাদাসম্পন্ন। তাদের মধ্যে শ্রেণীভেদ ছিলো, কিন্তু নিম্নতম স্তরেও তারা পতিতা বা ভয়ঙ্করী ব’লে চিহ্নিত ছিলো না, তার অন্যতম কারণ নিশ্চয়ই এই যে প্রাচীন জগতে উপদংশ রোগ অজ্ঞাত ছিলো। উপরন্তু, বাংস্তায়নের ক্ষয়হীন উপদেশ সত্ত্বেও গণিকাদের মধ্যে যে মনুষ্যবর্ধের উন্নত বিকাশ দেখা যেতো, তার প্রমাণ আছে বৌদ্ধ কাহিনীতে আর ‘মৃচ্ছকটিক’ের নারিকার চিত্রণে। কুলদ্বারা ছিলেন অধিকাংশ ক্ষেত্রে অশিক্ষিত, গৃহকর্ম ও সন্তানপালন ভিন্ন অল্প সব বিষয়ে অনভিজ্ঞ; বিদগ্ধ পতিরা তাঁদের কাছে সঙ্গ পেতেন না, তাই গণিকারূপ প্রতিষ্ঠানটি সব পুরুষের পক্ষেই প্রয়োজনীয় ও প্রকৃষ্টদের পক্ষে অপরিহার্য ছিলো। কবি কালিদাস ও রাজা বিক্রমাদিত্য একই বারমুখীর প্রণয়সক্ত ছিলেন, এই লোকপ্রবাদের সামাজিক ও মনস্তাত্ত্বিক ভিত্তিকে উড়িয়ে দেয়া যায় না; বিখ্যাত আধুনিক গণিকা আম্পাসিয়াস গৃহে প্রোট পেরিক্লেস ও তরুণ সফ্রোটাস-এ দেখাশোনা হতো; পরে ধর্মপত্নীকে ত্যাগ ক’রে, পেরিক্লেস

আম্পানিয়াকেই জীবনসঙ্গিনী ক'রে নেন। পেরিক্লেস-এর আবেশ ও গুপ্তযুগের ভারতে কালের ব্যবধান প্রায় এক হাজার বছরের ; কিন্তু এ-যুগের সমাজব্যবস্থা মোটের উপর একই ছাঁচে গড়া ব'লে মনে হয় — যদিও (মনুসংহিতার বহু কথ্যাত উক্তি সত্ত্বেও) তুলনায় হিন্দু গৃহিণীরা কিছুটা কম বন্দিনী ছিলেন। ভারতে গণিকা ও কুলনারীর মেলামেশায় বাধা ছিলো না, কিন্তু গ্রীক hetæra (মূল অর্থ বান্ধবী) দের পক্ষে মেট্রনরা ছিলেন কঠোরভাবে দূরবর্তিনী (টী পৃঃ০ দ্র)। কালিদাস-বর্ণিত অভিসারপ্রথা গণিকাবৃত্তিরই একটি আদর্শচিত্র ব'লে মনে হয়।

শ্লোক ৩২

‘পারাবত’ অর্থ পায়রা ও ঘুঘু দু-ই হ’তে পারে ; বিজ্ঞানীর মতেও এদের জাতি এক, কিন্তু কালিদাসের পারাবত আমাদের চিরপরিচিত গৃহকপোত (গোলা-পায়রা বা rock pigeon)। ভারতীয় সংস্কারে ঘুঘু আশায় দূত বা প্রেমের চিত্রকল্প নয়, উল্টে তাকে ‘গৃহনাশন, ভীষণ, অগ্নিসহায়’ প্রভৃতি আখ্যা দেয়া হয়েছে ; লৌকিক বাংলাতেও ‘ঘুঘু লোক’টি প্রশংসাবোধ্য নয় এবং ‘ভিটেতে ঘুঘু চরা’ মানে সর্বনাশ। পক্ষান্তরে, কপোতের সংস্কৃত বিশেষণ ‘বাগুবিলাসী’, ‘মদন’ ও ‘মদনমোহন’, আর বাংলা সাহিত্যেও প্রেমিক-পায়রার বহু উল্লেখ পাওয়া যায় (‘কপোত-কপোতী বধা উচ্চ ব্রহ্মচূড়ে’, ‘আহা তুমি পায়রাটি ফুটফুটে / আর আমি পায়রাটি মিশকালো...’)।

আপনার : মূলে ‘ভবান্’ আছে।

শ্লোক ৪০

বিবাহিতা স্ত্রীর পারিবারিক ও সামাজিক স্থান কত নিচুতে ছিলো, এই শ্লোকে তা বোঝা যায়। পতিরা অন্ত্র রাত কাটিয়ে ভোরে ফিরে এসে পত্নীদের চোখের জল যদি মুছিয়ে দেন, তাতেই সতীরা ধন্য !

খণ্ডিতা : উপেক্ষিতা : যে-নারীর পতি অন্ত্র সঙ্গিনী নিয়েছে।

শ্লোক ৪১

অমল জব্বরের মতো সে-জলধারা : ‘রমনীরং প্রসন্নানু সন্নহন্তমনো বধা’ (বা-রাম, বাস ২ : ৫ : ভরমানদীর বর্ণনা)।

গভীর নদীকে কেউ শব্দ করায় চেঁচা করেছেন ব'লে জানি না।

তোমার ছায়াক্রপে, ‘ছায়ান্মাপি’ : মল্লিনাথের ব্যাখ্যা — ইচ্ছা না-
থাকলেও প্রতিবিশ্বশরীরে জলের মধ্যে প্রবেশ করতে হবে, মেঘ না-চাইলেও
জলে তার ছায়া পড়বেই। মেঘ ‘প্রকৃতিমুত্তগ’, স্বভাবসুন্দর ; অর্থাৎ, ‘ধূর্ত’
নায়কের মতো সে ব্যবহার করবে না। ধূর্ত নায়ক নায়িকার অনুরাগহীন
অবস্থায় তাকে আলিঙ্গন করে, সে অনুরাগের লক্ষণ দেখালে দূরে স’রে
যায়। গম্ভীরভাবে ‘উদাত্ত’ নায়িকার লক্ষণ দেখা যাচ্ছে।

এই শ্লোকে মেঘ উজ্জ্বলিত হয়ে উঠেছে।

শ্লোক ৪২

এই শ্লোকে গম্ভীর নদীর কথাই বলা হচ্ছে ; এটি আদিরসের একটি চরম
নমুনা।

সরিয়ে দিয়ে নীল-সলিল-বাস : ‘প্রস্থানকালে প্রেরণীর বসন হরণ ক’রে
নিলে বিরহভাপের অপনোদন হয়’ (মল্লি)। কিন্তু এই অর্থ গ্রহণ করলে
শ্লোকটির পূর্ণ অভিধাত পাওয়া যায় না ; নায়িকার বসন অপহৃত হ’লে তাকে
ছেড়ে যাওয়া কত কঠিন, এটাই এখানে আসল কথা। ‘কো বিহাভুং
সমর্থঃ?’ — মেঘের পক্ষেও গম্ভীরাকে ছেড়ে যাওয়া সহজ হবে না, কিন্তু
বার্তাবহনে বিলম্বের আশঙ্কা সত্ত্বেও সে যেন নায়িকাকে উপেক্ষা না করে।

‘নীল’ অর্থ মল্লিনাথের মতে কৃষ্ণ ; কিন্তু আমরা নীল বর্ণেই সন্তুষ্ট।

শ্লোক ৪৩

উজ্জ্বলিত থেকে মেঘ সোজা উত্তরে যাচ্ছে ; মধ্য-মালাবে, চর্মঘতী (আধুনিক
নাম চম্বল) নদীর দক্ষিণে দেবগিরি পাহাড়, শাক্তীর মতে ‘কাতিকের চির-
বাসস্থান’। কালিদাসের কাছে কাতিক ছিলেন বিশেষভাবে সম্মানযোগ্য
(তাঁর অন্য নিম্নে মহাকাব্য লেখা হ’লো) ; কিন্তু যুদ্ধকটিকে তিনি চোরেদের
দেবতা ব’লে উল্লিখিত আছেন — সেটা অবশ্য তেমন অসম্মানজনক নয়,
কেননা মনোহরতম গ্রীক দেবতা হের্মেসও ডক্করগুপ্ত। কিন্তু আধুনিক যুগে,
অন্তত উত্তরভারতে, এই দেবতাটির শোচনীয় অধঃপতন ঘটেছে ; উনিশ-
শতকী ‘কলকাতার বাবু’র মতো চেহারা নিয়ে, হাতকর একটি ময়ূরে চ’ড়ে,
তিনি অগত্যা কৌমার্যগুণে বঙ্গদেশীয় গণিকাদের পূজা হয়েছেন। বোধ হয়
একই কারণে দক্ষিণভারতে কাতিকপূজা মেয়েদের পক্ষে নিষিদ্ধ।

শ্লোক ৪৪

‘পুষ্পমেধীকৃতান্না’ : মেঘ কামরূপী, ইচ্ছামতো যে-কোনো রূপ ধারণ করতে পারে ; এই শ্লোকেও যক্ষ মেঘকে ‘আপনি’ বলছে।

শ্লোক ৪৫-৪৬

পাবাক : পাবক বা অগ্নি থেকে জাত : কাভিক। শিববীর্য অগ্নিমুখে পতিত হ’য়ে কাভিকের জন্ম দেয়, এই প্রবাদ আছে। মতান্তরে শিববীর্য প্রথমে গঙ্গাবক্ষে পতিত হয়, কিন্তু গঙ্গা তা সহ্য করতে পারলেন না দেখে মহাদেব তা শরবনে নিক্ষেপ করবেন, সেখানে কৃত্তিকাগণের দ্বারা লালিত হয়েছিলেন ব’লেই দেবসেনাপতির নাম কাভিকের। স্মরণ্য : পুরাণে উক্ত কামমেধু ; তার সন্তান, গোজাতি। দশপুরের রাজা রত্নদেব একবার গোমেধ যজ্ঞ করেছিলেন, তারই গোরক্ষধারায় চর্ম্মভী বা চম্বলের সৃষ্টি হয়*। Wilson-এর মতে এই নদী বিষ্ণুপর্বতের উত্তর-পশ্চিম অংশ থেকে নির্গত।

শিব একাই কাভিকের জন্ম দেন (‘কুমারসম্ভবে’ হরগৌরীর বিবাহ-ব্যাপারই প্রধান, কাভিকের জন্মটা গোপ) ; এবং একটি উপাখ্যান অনুসারে গণেশের জন্ম হয় পার্বতীর গাত্রমল থেকে, শিবের তাতে কোনো অংশ ছিলো না। বাঙালীর দুর্গাপ্রতিমায় যে-আদর্শ পরিবার চিত্রিত হয়েছে, তার মূল খুঁজলে দেখা যাবে লক্ষ্মী ও সরস্বতী শিব ও পার্বতীর চেয়েও প্রাচীন ; পুত্রহরের মধ্যে একজন শুধু পিতার, অন্যজন শুধু মাতার সন্তান। গণেশ-জন্মের পূর্বোক্ত কাহিনী মেনে নিলে বলা যায়, হরপার্বতীর মিলনের ফলে একটি সন্তানেরও জন্ম হয়নি। অর্থাৎ, ‘পুত্রার্থে ক্রিয়তে ভার্ঘ্য’র পরম প্রতিবাদ করেছেন স্বয়ং আদর্শ পতি মহাদেব। এ-ভাবে দেখলে হরগৌরীর প্রেম ও পারিবারিক জীবন আরো বেশি মহিমাযিত ব’লে মনে হয়।

স্থলিত পালক : যে-পালক আপনি খ’সে পড়ে। (‘ন তু লৌল্যাৎ, স্বয়ং হ্রিয়মিতি ভাবঃ।’ মল্লি।)

* প্রাচীন ভারতে যে গোমাংসভোজনের প্রচলন ছিলো রত্নদেবের কাহিনীতে তারই প্রমাণ আছে ব’লে অনেক মনে করেন ; রত্নদেবের বহুগোঘাতক বজ্রের পরেই গোহত্যা নিষিদ্ধ হয়ে যায়, এমন একটি মত প্রচলিত আছে। — চতুর্থ সংস্করণের টী।

গো-বলি ও গোমাংসভোজনের সম্বল উল্লেখের অর্থ স্বদেশ : ১ : ১০৪ : ৪০ ত্র। ‘আমি নাতিদূরে শুধু গোময়সমুত্ত বুন দেখিলাম। চতুর্দিকে ব্যাপ্ত নিকুঠি ধূমের পর অগ্নিকে দেখিলাম। বীরগণ শুক্রবর্ণ বৃষ শাক করিতেছেন। ভাষাধের এই অমুটানই প্রথম’ (অমুঃ রমেশচন্দ্র দত্ত)। — পঞ্চম সংস্করণের টী।

বর্ষার শেষে ময়ূরের পালক খ'সে পড়ে, নতুন পুচ্ছ গজাতে পাঁচ ছ মাস সময় লাগে। ময়ূরপুচ্ছের ব্যবহার ভারতে এখনো বহুল, কিন্তু তার জন্য জীবহত্যা করতে হয় না, যথাযথ স্থলিত পুচ্ছই কাজ চ'লে যায়। উত্তর-পশ্চিম ভারত ময়ূরের বাসভূমি, সেই অঞ্চলে ময়ূর পবিত্র জীব ব'লে গণ্য, কোনো-কোনো রাজ্যে অবধ্য, কিন্তু রাজস্থানে ময়ূরমাংসভক্ষণ প্রচলিত আছে।

ধ্বালিত নয়ন-কোনা : ময়ূরের চোখের রং ঘন বাদামি, ধারের বৃত্তটি শাদা। পৃথ ৩ ও উচ ২-তে ময়ূরকে 'কুঙ্গাপাঙ্গ' বলা হয়েছে একই কারণে।

সবীণ সিদ্ধেরা : বীণাধারী কিন্নরাদি।

৪৬ সংখ্যক শ্লোকটি কালিদাসের মতো কবি কেন লিখেছিলেন, আমাদের পক্ষে তা ভেবে পাওয়া শক্ত।

শ্লোক ৪৭

শাক্তী : যিনি শূন্যনির্মিত ধনুক ধারণ করেন : কৃষ্ণ। 'মেঘদূতে' কৃষ্ণের উল্লেখ দু'বার মাত্র আছে; অন্যটির জন্য পৃ ১৫ দ্র।

গগনচারীগণ : 'গগনগত্যঃ' : গন্ধর্বাদি দেবযোনি। এরা আকাশ-বিহারী; এদের উড্ডীন অবস্থার বহু মূর্তি ক্ষোদিত হয়েছে (চিত্র ৮ দ্র)। 'মেঘদূত' প'ড়ে আমাদের মনের চোখে এদের যে-ছবি জেগে ওঠে, ভারতীয় ভাস্কর্যে তার পূর্ণ অনুমোদন পাওয়া যায়।

একক লহরের : 'একং যুক্তাঙ্গমিব' : একগাছি হার বা একনরী হার অর্থ হ'তে পারে। আমি দ্বিতীয় অর্থ গ্রহণ করেছি।

শ্লোক ৪৮

দশপুর : পৌরাণিক রাজ্য। যুজিদের রাজধানী, শাক্তীর মতে আধুনিক মান্দ্যাকেশ্বর, Wilson-এর মতে চম্পল নদীর উত্তরস্থ রত্নপুর বা রিতিপুর।

যবলে শোভা পায় কৃষ্ণ : মূলের 'কৃষ্ণগার' শব্দটি দেখে প্রথমে ভয় হয় কালিদাস বুদ্ধি আরো একবার নারীর ও হরিণের দৃষ্টির সাদৃশ্য টানছেন, কিন্তু মঞ্জিনাথ বুদ্ধিরেছেন 'সার' বা 'শার' অর্থ 'কৃষ্ণরক্তসিত' (কালো, লাল ও স্নেহবর্ণযুক্ত), অতএব কৃষ্ণগার = কৃষ্ণপ্রধান স্নেহ (কৃষ্ণতার প্রাধান্যের জন্য লাল রং বোঝা যাচ্ছে না)। ভ্রমর যেমন কালো, তেমনি শাদা কৃষ্ণকুল; এ-দৃশ্যের সমাবেশে চোখের কৃষ্ণস্নেহের প্রতিবিম্ব ধরা পড়েছে। আর দশপুর-

বধূর। চক্ষুপন্ন উৎক্লিষ্ট ক'রে মেঘ দেখছে ব'লে, তাদের চোখের মধ্যে কালো ও শাদার বিতরণ স্পষ্ট হ'য়ে উঠলো। এই বর্ণনাতেও কালিদাসের পুরাবত্তী বাস্তবিক, সীতার চোখের অকৃত্রিম বিশেষণ 'কৃষ্ণবিশালশুক্লম্'।

শ্লোক ৪৯

ব্রহ্মাবর্ত : মনুতে আছে, সরস্বতী ও দৃষ্যতী, এই দুই নদীর মধ্যস্থিত দেবনির্মিত ভূখণ্ডের নাম ব্রহ্মাবর্ত। '(ব্রহ্মাবর্ত) আদিম আৰ্যভূমি—চাতুর্বর্ণ্য সমাজের উৎপত্তিস্থান (শাস্ত্রী)।' দৃষ্যতী (মূল অর্থ প্রস্তরাকীর্ণ) ঋগ্বেদে উল্লিখিত আছে, কিন্তু বর্তমানে তার কী নাম, বা অস্তিত্ব আছে কিনা, তা অনিশ্চিত মনে হয়।

কমলদলে তুমি যেমন ঢালো জল : এই উপমায় সর্বাঙ্গীণ সংগতি নেই; পদ্মের মুখে ধারাবর্ষণ শরবর্ষণের মতো মারাত্মক হ'তে পারে, কিন্তু বোঝাদের মুখ পদ্মের মতো ব'লে কল্পনা করা দুঃসাধ্য। লক্ষণীয়, কালিদাস বর্ণনাসূত্রে যেখানেই পেরেছেন মেঘের উল্লেখ করেছেন : 'এবং তুমি যাকে ফোটাও, সেই নীপে' (উ৬৬), 'তোমারই অনুরূপ মেঘেরা' (উ৭২), 'তোমার তাড়নায় পীড়িত ইন্দুর দৈন্য' (উ৮৭)। উক্তমেঘের প্রথম শ্লোকের শ্রেষ্ঠ উদাহরণ।

শ্লোক ৫০

সরস্বতী : M. W.-র অভিধান অনুসারে ঋগ্বেদে উল্লিখিত পঞ্জাবের সিন্ধুনদীর নামান্তর, কিন্তু কখনো-কখনো ব্রহ্মাবর্তের সীমান্তরূপী নদীকেও বোঝায়। এই নদী ছোটো হ'লেও পবিত্র, অস্তঃশীল হ'য়ে এলাহাবাদের কাছে গঙ্গা-যমুনায় মিলিত হয়েছে ব'লে প্রসিদ্ধি আছে, তাই প্রয়াগের এক নাম ত্রিবেণী। কুরুপাণ্ডবের যুদ্ধকালে নিরপেক্ষ বলরাম এই সরস্বতীর তীরে বাস করেন।

শ্লোক ৫১

কনখল : হরিষারের নিকটবর্তী স্থান। পুরাকালে প্রসিদ্ধি ছিলো, এখানে গঙ্গা পর্বত ছেড়ে ভারতের সমতলে নেমেছে, কিন্তু ভারতের আধুনিক ভূগোলের সঙ্গে এই বর্ণনা মেলে না। কনখল দক্ষযজ্ঞের ঘটনাস্থল। হরিষারে গঙ্গা ২২০০০ ফুট থেকে ৫০০ ফুটে নেমে আসছে, পাহাড়ের ধাপে-ধাপে আহত হয়ে তার ফেনিল অবতরণের কথা ভাবলে এই শ্লোক আরো কীবন্ত হ'য়ে ওঠে।

Wilson বলেছেন ‘কনখল’-এর আদিকল্প কলখল (জলশ্রোতের অনুকার-শব্দ), কিন্তু কনখল শব্দই প্রামাণিক। স্কন্দপুরাণের ‘গঙ্গাঈরমাহাত্ম্য’ অংশে একটি শ্লোকে আছে : এমন খল (তুর্জন) কে [কঃ খলঃ ন], যে এখানে জ্ঞান ক’রে মোক্ষলাভ না করবে ? অতএব মূ’নগণ এই তীরের নাম দিয়েছেন ‘ক-ন-খল।’

শ্লোকের শেষার্ধ্বে বিষয়ে ম’ল্ল : ‘যেমন কোনো প্রৌঢ় (পরিণত) নায়িকা সপত্নীকে সহ্য করতে না-পেরে বল্লভের কেশ আকর্ষণ করে, তেমনি গঙ্গা’ই। বা-রাম অনুসারে গঙ্গা উমার সচোদরা, হিমালয় ও মেনার জোষ্ঠা কজা। এই প্রসিদ্ধি মনে রাখলে গঙ্গাবতবর্ণকালে উমা ও গঙ্গার পারস্পরিক দ্বৈর্ষ আরো অর্থময় হ’য়ে ওঠে। উপরন্তু, গঙ্গাকে কাক্তিকের অর্ধেক মাতা বলা যায় (ঈ পৃ৪৫-৪৬ দ্র)। গঙ্গা শিবের তেজ সজ্জ করতে পারেননি ; তাঁর গর্ভ থেকে চ্যুত হয়েছিলেন ব’লে কাক্তিকের এক নাম স্কন্দ (স্কন্দ=চ্যুত)।

শ্লোক ৫২

মূলে আছে ‘সুরগজ’ (দিকৃহন্তা) ; ‘ঐরাবত’ অনুবাদ করলে ভুল হয় না। মেঘের পশ্চাদ্ভাগ আকাশে লম্বিত, পূর্বার্ধ (মস্তক, মুখ ই) গঙ্গার বৃকে নেমে এলো, আর তার বর্ণ যমুনার মতোই কালো। উপহার ঔচিত্য মানতেই হয়। গঙ্গাযমুনা-সংগমের সবিস্তার বর্ণনার জন্য ‘বসু’ : ১৩ : ৫৪-৫৭ দ্র।’

এই শ্লোকে ও পৃ৫৫-এ মূলে ‘আপনি’ আছে, কিন্তু অনুবাদে তা গ্রহণ করার আমি প্ররোজন দেখিনি।

শ্লোক ৫৩

কথিত আছে, হরবৃষ-কর্তৃক উৎখাত পঙ্কদ্বারাই কৈলাসের শৃঙ্গ গঠিত হয়।

গলিত গঙ্গার উৎস : (‘তত্ভা [গঙ্গার] এব প্রভবম্’)। গঙ্গার উৎপত্তি-স্থল এই ধবলগিরি বা হিমালয় শিবের গার্হস্থ্য বা দাম্পত্যস্থলের ঘটনাস্থল, তাই মেঘের পক্ষেও তা বিশেষ উপভোগ্য হবে—এই হ’লো মল্লিনাথের ব্যাখ্যা।

শ্লোক ৫৪-৫৫

চমর : জ্বী, চমরী : তিস্রতি লোমশ গোক বা মহিষ, এদের লোমে তৈরি পাখার নামই চামর। শরভ : বেদোক্ত হিমালয়বাসী প্রাণী, মহাদুগ বা

মহাসিংহ, কারো-কারো মতে উৎসর্গনৈজ, অষ্টপদযুক্ত, সিংহঘাতী হরিণ ।
হয়তো বা 'Abominable Snowman'-এর প্রবাদের এখানেই সূত্রপাত ।

সরলবৃক্ষ : মল্লির অর্থ দেবদারু (cedar জাতীয়), কিন্তু ইংরেজ লেখকদের
মতে এক প্রকার পাইন ।

দাবানলের বিস্তৃত বর্ণনার জন্য 'ঋতু' : ১ : ২২-২৭ দ্র ।

শ্লোক ৫৭

বেণু, 'কাচক' : 'এক রকম বাঁশ, পোকায় তার গায়ে ছিদ্র করে,
সেই ছিদ্রে বাতাস ঢুকলে বাঁশের মতো শব্দ হয় এই প্রসিদ্ধি আছে ।'
রা-ব ।

যেমন 'ঋতু' : ২-এর সঙ্গে বর্ষাবর্ণনাও, তেমনি 'কুমার' : ১-এর সঙ্গে
'মেঘদূত'এর হিমালয়বর্ণনার সাদৃশ্য প্রচুর, কিন্তু শ্লোক ধ'রে-ধ'রে তুলনা
করলে 'মেঘদূত'এর শ্রেষ্ঠতাই শুধু ধরা পড়ে । 'কুমার' : ১ : ৮-এর ভাবার্থ :
'গুহামুখে উদ্ভূত বাতাস কাচকরঞ্জে স্নানিত হয়ে কিল্লরকণ্ঠের গানের মতো
শোনাচ্ছে' ; এই সাধারণ তথ্য, ত্রিপুরাবজ্রের স্মৃতির সঙ্গে জড়িত হ'য়ে,
এখানে একটি নতুন আয়তন পেলো ।

'ত্রিপুর' ও 'ত্রিলোক' ঠিক সমার্থক নয় ; বেনোক্ত ত্রিলোকের অর্থ স্বর্গ,
মর্ত্য ও পাতাল (সমগ্র বিশ্ব), কিন্তু ত্রিপুর অর্থ আকাশ (স্বর্গ), অন্তরিক্ষ
(বায়ুমণ্ডল) ও পৃথিবী । ময় নামক অসুর (যার স্বভাব মহাভারতের বাহুবলী
ময়ের মতো প্রীতিকর নয়) একবার তপোবলে স্বর্গ জয় করে আকাশ,
অন্তরিক্ষ ও পৃথিবীতে স্বর্গ, রক্ত ও লৌহময় তিন পুর (নগর বা দুর্গ)
নির্মাণ করে, এবং সেই তিনকে এমনভাবে একীভূত করে যে তা
ভেদ করা ইচ্ছাদি দেবগণের অসাধ্য হ'লো । অসাধ্য এই কারণে যে
একটিমাত্র তীরক্ষেপে একবারে ভেদ করতে না-পারলে তা কখনো ধ্বংস
হবে না । অগত্যা দেবতারা শিবের শরণাপন্ন হলেন ; শিব একটিমাত্র
তীর ছুঁড়ে ত্রিপুর ও আসুর শক্তি বিনষ্ট করে বিধে দেবরাজ্য ফিরিয়ে
আনলেন । এলুরার কৈলাসনাথ মন্দিরে এই ঘটনার আশ্চর্য মূর্তি কোদিত
আছে ; সেখানে ব্রহ্মা শিবের সারথি, শিবের বাহুতে ধনু উত্তোলিত, আর
তার কণ, তরুণ, সুঠাম দেহটি চোঁড়াহীন, চিন্তাহীন — প্রায় শিথিল (চিত্র
১১ দ্র) ।

শ্লোক ১৮

কার্তিকেয় সঙ্গে ভূগপতি বা পরশুরামের যখন যুদ্ধ হয়, পরশুরাম তাঁর ছুঁড়ে ক্রৌঞ্চ পাহাড় ফুটো ক'রে দিয়েছিলেন। এই ছুঁড়কের নাম ক্রৌঞ্চরজ্জ, তা মানসবাঈ হংসগণের দ্বারস্বরূপ। ক্রৌঞ্চরজ্জ আজও বিদ্যমান। ‘মেঘদূতে’ অলকা ভিন্ন কোনো স্থানই কাল্পনিক নয়, তবে কালিদাস খুব সম্ভব অলকার অস্তিত্বে বিশ্বাস করতেন, তাঁর মনের ধর্ম এমন ছিলো না যাতে কোনো Xanadur কল্পনা সেখানে জাগতে পারে।

মহাভারত, বনপর্ব অনুসারে ক্রৌঞ্চরজ্জ কার্তিকেয়ের কীর্তি, পরশুরামের নয়। সেখানে কার্তিকেয় জন্মকথাও ভিন্ন (টী পৃ ৪৫-৪৬, ৫১ দ্র) : দক্ষতৃপিতা স্বাহা অগ্নির বীর্য হস্ত দ্বারা গ্রহণ ক'রে তন্ন্যবার হিমালয়ের কাঞ্চনকুণ্ডে নিক্ষেপ করেন— সেই স্থল (স্থলিত) বেতঃ থেকে যে পুত্রসন্তান উৎপন্ন হন তিনিই স্থল। তাঁর মস্তক ছয়টি, হস্ত, চক্ষু ও কর্ণের সংখ্যা বারে।। ভূমিষ্ঠ হবার দিনই তিনি শিবের ত্রিপুংস্বংসী ধ্বংসের তুলে নিয়ে পর্বতগাত্র বিদীর্ণ করেন। (বন : ২২৪, কালীপ্রসঙ্গ সংস্করণ।)

বন : ২৩০-এ কথিত আছে যে মহাদেব অগ্নিতে ও উমা স্বাহাতে স্নিগ্ধিষ্ঠ হ'য়ে স্থলকে উৎপাদন করেন।

শ্লোক ১৯

‘কৈল’ শব্দের ধাতুগত অর্থ কেলি, কেলি বা সন্তোগের ভাব, তার আস (আবাস) কৈলাস। মানস সরোবরের উত্তরে স্থিত এই সন্তোগভূমি কুবেরের রাজধানী ও শিবের বিচরণস্থল। (ভারতের উত্তর ও দক্ষিণ সীমান্ত অনেকটা একইভাবে কল্পিত হয়েছিলো : লঙ্কা ও কৈলাস দুই ভ্রাতার রাজ্য, গৌরবে প্রতিযোগী, উভয় স্থলই শিবকর্তৃক রক্ষিত।) পাশ্চাত্য পর্যটকদের মতে কৈলাসের উচ্চতা ২০,২০০ ফুট, এর তিব্বতি নাম ‘তুষার-চূড়া’। রাবণ একবার কৈলাস পর্বত উৎপাটনের চেষ্টা করেছিলেন— ইচ্ছা ছিলো সেটি লঙ্কায় নিয়ে যাবেন, কিন্তু শিব তাঁর পদাঙ্গুলির চাপে রাবণকে পাহাড়ের তলায় বন্দী ক'রে রাখেন। রাবণের মুক্তিলাভের চেষ্টায় কৈলাস কেঁপে ওঠে, তার উপরিভাগ শিথিল হ'য়ে যায়। এলুয়ার ও এলিফ্যান্টার ওহাগায়ে এই উপাখ্যান প্রস্তরে রূপায়িত হয়েছে, তাতে ব্রহ্মা পার্বতীকে প্রেমিক শিব আশ্বস্ত করছেন। পূর্বোক্ত ত্রিপুংস্বকের মতো, এলুয়ার মূর্তিটি হিন্দু প্রতিভার একটি মহত্তম সৃষ্টি (চিত্র ১২ দ্র)।

দ্যালোকবনিতার দর্পণ, ‘ত্রিদশবনিতাদর্পণ’ : ‘ক্ষটিকে অথবা রৌপ্যে নির্মিত ব’লে কৈলাস দর্পণের যতো স্বচ্ছ’ (যল্লি)। ‘ত্রিদশ’ : তিন দশা যার, দেবতা। মানুষেরও তিন দশা : ভঙ্গ্য, সত্তা ও বিনাশ ; দেবতার — বালা, কৈশোর ও যৌবন। কিন্তু ‘ত্রিদশ’ বলতে দেবতাকেই বোঝায়, মানুষকে নয়।

‘ত্র্যম্বক’ শব্দের ব্যুৎপত্তি কৌতূহলজনক। অম্বক = পিতা বা চক্ষু : ত্রিলোকের পিতা ও ত্রিলোচন, এই দুই অর্থই ধ্বনিত হচ্ছে। তিন অম্ব বা মাতা যার, এই অর্থও অতিথানে প্রাপ্য। M. W. অম্বা, অম্বিকা ও অম্বালিকার উল্লেখ করেছেন, কিন্তু তাঁরা কেমন ক’রে শিবের মাতৃরূপিনী হলেন আমি তা আবিষ্কার করতে পারিনি।

নিতা-জ’মে-ওঠা ঐটুহাসি যেন রাফ্ট করেছেন ত্র্যম্বক : এই পঙক্তি ‘মেঘদূতে’র অন্যতম শ্রেষ্ঠ ব’লে আমার মনে হয়। শুভ্র বস্তুর সঙ্গে হালির তুলনা সংস্কৃত কাব্যের একটি প্রথা হ’লেও (পৃঃ ৩), শুভ্র বিস্তীর্ণ আকাশস্পর্শী চূড়ার সঙ্গে শিবের রাশ-রাশি ঐটুহাসির তুলনায় যে-আবেদন আছে তা নিয়মে বাঁধা সংস্কৃত কবিতার পক্ষে আশ্চর্য। মূলের ‘প্রতিদিন-মিব’-র পাঠান্তর ‘প্রতিদশমিব’তেও অর্থ খুব ভালো হয়, আমি ‘রাফ্ট’ শব্দে তার আভাস দিতে চেয়েছি।

শ্লোক ১০

হাতির দাঁড় পুরানো হ’লে পীতাত হয়, স্তম্ভ-কাটা অবস্থায় কনককে শাদা থাকে।

বলরামের গাত্রবর্ণ শুভ্র, গাত্রবাস স্তামল। (‘মেচক’ = স্তামল)

শ্লোক ১১

রমা সে-গিরিতে : কৈলাসে (‘তস্মিন ক্রীড়ানৈলে’)। কৈলাস (রজত), কনক, মন্দর ও গঙ্ঘাদান, এই চার শৈল শিবের ক্রীড়ার্থে নির্মিত হয়। উত্তর-মেঘে বন্ধ তার ভবনসমূহ ক্রীড়ানৈলের উল্লেখ করছে। ‘ক্রীড়ানৈলে আপন মনে কণ্ঠ দিতেম ছাড়ি,’ রবীন্দ্রনাথের এই অভীপ্সা সত্ত্বেও বলতে হয় যে কালিদাসের ক্রীড়ানৈল প্রধানত রতিবিলাসভূমি।

* অমরকোষ-টীকা অনুসারে চন্দ্রশেখর-রূপী ভবভারে শিবের মাতার সংখ্যা তিন (হরিচরণ খল্লোপাখ্যায় কৃত ‘বঞ্জীর শব্দকোষে’ ‘ত্র্যম্বক’ শব্দ জ)। সম্পূর্ণ বিবরণের জন্য জ্ঞানেন্দ্রবোহন দাসের ‘বাক্যলাভাচার অভিধান’ জ। — চতুর্থ সংস্করণের পাদটীকা।

ক্রমশ ধাপে-ধাপে ই। মূলে ‘সোপান’ আছে ; বা-রামে স্তরে-স্তরে সজ্জিত বর্ষার মেঘের সঙ্গে ‘সোপান পঙ্ক্তি’র তুলনা পাওয়া যায়।

লোক ৬২

বলয়কুলিশ : কুলিশ = বলয়ের কোটি বা খোঁচা, অথবা বজ্র। বজ্রের এক অর্থ হীরক। পুরাকালে ধারণা ছিলো, হীরক ও বজ্র একই উপাদানে গঠিত। অতএব ‘বলয়কুলিশের আঘাত’ নানা অর্থের আভাস দিচ্ছে : সরল অর্থ — কঙ্কণের খোঁচায় জল নির্গত করাবে, কিন্তু স্রব্ধবতীদের কঙ্কণ যদি হীরকে গঠিত ব’লে ভাঙা যায় তা’হলে বজ্রের সঙ্গেও সম্বন্ধও ধ্বনিত হয় — বজ্রপাতের পরেই যেমন বৃষ্টি, তেমনি তাদের হীরকবলয়রূপ বজ্রের আঘাতে মেঘ তাদের বারিধারায় স্নান করাবে।

আমোদে মাতোয়ারা, ‘ক্ৰীড়ালোলাঃ’ : ক্ৰীড়াসক্তা, প্রমত্তা। যুবতীরা যে মেথকে ছেড়ে দিতে চাইবে না তা শুধু স্নানের সুখের জন্য নয়, সম্ভবত এখানে ‘ক্ৰীড়া’ শব্দে আদিরসাত্মক-ইঙ্গিত আছে।

সংস্কৃত সমালোচনা অনেক সময় চুলচেরা ও কালতিতে পর্যবসিত হয় ; ‘ধর্মলব্ধ’ নিয়ে মল্লিনাথ বিস্তর চিন্তা করেছেন। ধর্ম — গ্রীষ্মকাল, কিন্তু মেঘ কেমন ক’রে গ্রীষ্মে লব্ধ হ’তে পারে, কেননা মেঘ দেখা দিলেই তো গ্রীষ্ম নিবারিত হয় ? ‘দেবভূমিতে সর্বদা সর্বঋতুর সমাহার ঘটে থাকে’ (উৎ ৬ টীকা) এই হ’লো মল্লিনাথের যুক্তি, কিংবা ‘আষাঢ়ের প্রথম দিন ব’লে এই মেঘই প্রথম।’ মল্লিনাথের মতোই আইনের প্যাঁচ খাটিয়ে আপত্তি তোলা যায় মেঘ রামগিরি থেকে পন্নলা আষাঢ়ে যাত্রা ক’রে সেই তারিখেই কৈলাসে পৌঁছতে পারে না ; পথে এতবার বিশ্রামের নির্দেশ আছে যে মল্লিনাথ-কথিত ‘প্রথম’ মেঘ কৈলাসে উদ্ভূত হ’তে-হ’তে ধারাবর্ষণ নেমে বাবার কথা। কিন্তু এই সবই অর্থহীন তর্ক ; আমরা ভারতবাসীরা সকলেই জানি — এবং কালিদাস ও মল্লিনাথও তা জানতেন — যে ভরা গ্রীষ্মেই বর্ষা নেমে থাকে, বর্ষাঋতুতে প্রতিদিনই বৃষ্টিপাত হয় না, এবং বৃষ্টিহীন দিনগুলিতে উত্তাপ অনুভূত হয়। এখানে মল্লিনাথ অভিজ্ঞতার উপরে স্থান দিয়েছেন তাঁর বুদ্ধিকে, তাঁর কালের পক্ষে সেটাই হয়তো সংগত ছিলো ; কিন্তু এ-রকম আইনের কাঁদে প’ড়ে গেলে আমরা তখনই চাই কালিদাসের হর্ষা ছেড়ে খোলা হাওয়ায় বেরিয়ে আসতে, যে-হাওয়ার গান ভেঙ্গে ওঠে — ‘এসো নীপবনে ছায়াবীথিতে / এসো করো স্নান নবধারাজলে।’

কৃষ্ণ গরজনে : 'কৃষ্ণ দীপের আলোক লাগিল'-র অনুসরণে 'কৃষ্ণ' এখানে তিন মাত্রার বসিয়েছি।

শ্লোক ৬০

সোনাব অশুভ্র ফোটে যে-সরোবরে : মানস।

ঐরাবতে দিয়েছে ই, 'ঐরাবতঃ স্তম্ভাং মুখপটপ্রীতিং কামং কুব্জং' : ঐরাবতের মুখ স্তম্ভকালের জন্য ঢেকে দিয়ে তাকে আনন্দ দিবে। মেঘ কৈলাসে এসে ক্রৌড়াশীল হবে, এই ভাবটি শ্লোক ৬১ ৬২এ স্পষ্ট ফুটেছে।

পূর্বমেঘের উপাত্ত্য শ্রোকে ঐরাবতের উল্লেখ লক্ষণীয় ; প্রথম শ্লোকের টীকা অনুসারে যক্ষের দুঃখে কাবণই ঐরাবত। ঐরাবতের উপস্থিতির কারণ, ইন্দ্র সেই সময়ে শিবের দর্শন পেতে কৈলাসে আসেন (মল্লি)।

বিবিধ বিনোদনে ই। মল্লিনাথের টীকা : মেঘ মিতগৃহে (কৈলাসে) আছে, তাই যথেষ্ট বিহার করে মৈত্রীকল লাভ করবে। মেঘের সঙ্গে পর্বতের, পদ্মের সঙ্গে সূর্যের, চাঁদের সঙ্গে সমুদ্রের, ময়ূরের সঙ্গে মেঘের, বায়ুর সঙ্গে অগ্নির বন্ধুতা স্বাভাবিক ও যতঃসম্ভব।

এই শ্লোকটিকে প্রসিদ্ধ ব'লে সন্দেহ করা হয়। অলকার এত কাছে এসে মেঘের দীর্ঘসূত্রতা দুঃসহ মনে হ'তে পারে, কিন্তু কাব্যের গঠনের দিক থেকে এর সমর্থন আছে।

শ্লোক ৬১

এলিয়ে আছে কোলে : মূলে 'উৎসজ'—অঙ্ক, ক্রোড়, বিচ্ছিন্ন উরুদয়।

গঙ্গা নামে তার শ্রুত অঙ্কল : G. H. Rooke বলেন, 'হিমালয়ের শিখর-সমূহ সাধারণত কুরাশায় ঢাকা থাকে, এখানে বলা হচ্ছে স্বর্গ থেকে পতনশীল গঙ্গাই সেই কুরাশার কারণ।'

'অলক' ও 'অলকা' শব্দদ্বয় নিয়ে কালিদাস খেলা করেছেন ; কামিনী যেমন তার অলকে (চূর্ণকুন্তলে) মুক্তাঙ্কল ধারণ করে, তেমনি অলকার শিখরে জলবর্ষা মেঘ। 'অলকা'র কেশবতী অর্থেও ধ্বনিত হচ্ছে, বলা যায়। মল্লিনাথ অলকাকে বলেছেন 'স্বাধীনপতিকা নারিকা' (পতিকে যে হাতের মুঠোর সাথে) ; কৈলাসরূপী 'অনুকূলনারক' তার বিনোদনের জন্য চেতীর ক্রটি করছে না।

বাংলা কবিতার অঙ্কল অর্থে 'দুকূল' ব্যবহৃত হয় ; 'শব্দার্থবে' তার অর্থ

সূক্ষ্ম বস্ত্র, উত্তরীয় ও সিংহাসনক। মল্লিনাথ এখানে অর্থ দিয়েছেন ‘শুভ্র বস্ত্র’। যোগেশচন্দ্র রায়ের মতে সূক্ষ্মতম ক্রোমবাসের নামই দ্রুপ। অতসী বা তিসির (flax) স্ত্রোতর দ্রুপ তৈরি হ’তো; কেউ-কেউ বলেন তার প্রকৃত নাম মল্ল, পরে যা থেকে ‘মলমল’ ও ‘মল্লিন’ শব্দ উদ্ভূত হয়। কিন্তু মহাভারতে দ্রুপ ও ক্রোম স্বতন্ত্র বস্তুরূপে উল্লিখিত; দ্রুপ, সূক্ষ্মবস্ত্র ব’লে বস্ত্রকের বিপরীত। যো-রা বলেন, খ্রী পূ চার শতকে বাংলা ও আসামে উৎকৃষ্ট দ্রুপ বোনা হ’তো।

বিমান : সাত-তলা বাড়ি (আকাশযান অর্থও হয়।)

চিন্তে পারবে না ভেবে না : মেঘ আগেও অলকা দেখেছে, কেননা প্রতি বৎসরই বর্ষার মেঘ এই পথে ভ্রমণ করে।

পাহাড়ের গায়ে নেমে-আসা নদী যেন প্রিয়ের অঙ্ক থেকে পতিতা প্রিয়া — এই উপমা মূলত বাঙ্গালির, কিন্তু কালিদাসের প্রয়োগে যৌন আবেদন প্রধর।

উত্তরমেঘ

শ্লোক ৬৫

এই শ্লোকে মল্লিনাথ পূর্ণোপমার দৃষ্টান্ত দেখেছেন; আমাদের কাছে এটি কৃত্রিমতার পরাকাষ্ঠী, কিন্তু চারু শব্দযোজনায় সমাবেশের জন্ত রোমাঞ্চকর মনে হয়। সংস্কৃত কাব্যে বিভিন্ন সর্গ বিভিন্ন ছন্দে রচনা করার প্রথা ছিল; উত্তরমেঘে কালিদাস ছন্দ বদল করলেন না, কিন্তু একটি নতুন ও গভীরতর ধ্বনি তুলে নতুন ক’রে আমাদের মনোনিবেশ ঘটালেন। ‘স্নিগ্ধগম্ভীরবোম্’-এর আদি রচয়িতা বাঙ্গালিক।

মেঘের সঙ্গে প্রাসাদের ও বিদ্যাতের সঙ্গে বনিতার তুলনা সংস্কৃত কবিতার একটি প্রধান ‘ক্লিশে’। রাবণের ‘মহীতলে স্বর্গমিব’ প্রাসাদে

বেদ বেদন ডড়িআলার ছবিও হয়, সেই গৃহ সেইরূপ বহু বনমারীর সমাবেশে সমুজ্জল। (বা-রাম : স্কন্দ ৭ : ৭। অন্ন : বা-ব)

এবং কপিলবস্ত্রতে

শৌক্যুচিভা, কুমারদর্শনে লোলুপলোচনা স্ত্রীগণ অতি আনন্দে এবং আশার শরৎপর্বোদ-সম গৃহে বহিতে ঢকল বিদ্যাতের স্তায় বহির্গত হইলেন। (অম্বদ্যোবের বৃক্ষচরিত : ৮ : ২০। অন্ন : র-৩।)

প্রাচীন ভারতীয় স্থাপত্যে মর্মরের ব্যবহার দেখা যায় না, সাহিত্যেও মর্মরের উল্লেখ নেই ; প্রাচীনদের কল্পনায় প্রাসাদের বর্ণ বর্ণার মেঘের মতো ধূলর বা কুমুদ ছিলো, মনে হয়। কপিলবন্তুও প্রাসাদকে শুভ্র বলা হয়েছে, কিন্তু শরতের মেঘে বিদ্যুৎ খেলে না, অস্ত্রঘোষের উপমাটি বাথার্থ্যহীন।

স্বচ্ছ ভূমিতল সজল মনে হয়, ‘গণিময়ভুবঃ’ : যার মেঘে গণিময়, এবং এত স্বচ্ছ যে মেঘের মতো ‘অস্ত্রস্তোয়ম্’ (যার ভিতর জল আছে) বলে ভুল হয়। (মহাভারতে ময়দানব-নির্মিত যুধিষ্ঠিরের প্রাসাদ শর্তব্য।)

‘সেন্দ্রচাপ’ শব্দ (স + ইন্দ্রচাপ = ইন্দ্রধনুসমত) ‘ঋতুসংহারে’ও আছে (২ : ২২)।

শ্লোক ৬৬

শরতের ফুল, কুন্দকলি হেমস্তের, লেখা শীতের, কুরুবক বসন্তের, শিরীষ গ্রীষ্মের, ও কদম্ব বর্ষার। অলকার চর ঋতুর ফুল একসঙ্গে ফোটে। এখানে শর্তব্য, লঙ্কার অশোকবন ‘সর্বঋতুর পুষ্পে’ শোভিত, ও দশরথের প্রাসাদে এমন বহু বৃক্ষ ছিলো যা নিত্য পুষ্পফল দেয়। রামের যৌবরাজ্যে অভিষেকের আরোজন হয়েছিলো চৈত্র মাসে, কিন্তু উৎসব উপলক্ষে রাজপথ কমল ও উৎপলে আকীর্ণ ছিলো।

প্রসঙ্গত উল্লেখ্য, রামায়ণে অযোধ্যা-প্রত্যাবৃত রাম সীতার সঙ্গে যে-অশোকবনে বিহার করেছিলেন (উত্তর : ৪২), অলকার সঙ্গে তার সাদৃশ্য অনেক। সেটিও বহু প্রকার ফুলের পুষ্পফলপ্রসূ বৃক্ষে শোভিত, এবং সেখানেও দীপিকাসমূহের সোপানশ্রেণী মাণিকানির্মিত ও কুটিম স্ফটিকময়। ভোগ্য এবং ভূজিত বস্তুর তালিকায় আছে সরস মাংস ও মৈরয়মস্ত এবং মদিরালোল অঙ্গুরীদের নৃত্যগীতাদি। কথিত আছে, রাম-সীতা সেখানে শীতঋতু যাপন করেছিলেন, কিন্তু উল্লিখিত ফুল-ফলের মধ্যে গ্রীষ্মের পনস, বর্ষার কদম্ব ও বসন্তের বকুলও পাওয়া যায়। এবং রামায়ণের প্রসিদ্ধতর অন্য অশোক-কাননটি — যেখানে রাবণ অপহৃত্য সীতাকে রেখেছিলেন — সেখানে উপাস্থিত হ’য়েও হনুমান দেখলেন সর্বঋতুর পুষ্পল তরু ও ফলবান বৃক্ষ (হনুদ্র : ১৪)। এই ঋতুসংহার বর্ণোচিত প্রসঙ্গে কচিং ঘটলে হৃৎকর হ’তো, কিন্তু হৃৎকর বিষয়, এটিকেও আশ্রয় সংকৃত কাব্যের একটি ‘ক্লিশ’ বলে সম্বোধ না-ক’রে

পারছি না। (অশোকবন অর্থ শোকরহিত উদ্ভান, প্রমোদভবন—আধুনিক প্রাকৃত ভাষায় ‘বাগান-বাড়ি’ ।)

লীলাকমল : মল্লিনাথের অর্থ, ‘লীলার্থং কমলম্’, লীলা বা লাস্ত্রের জন্ত যে-পদ্ম ব্যবহৃত হয়, কিন্তু M. W. অন্যতম অর্থ দিয়েছেন ‘toy-lotus’ অর্থাৎ এটি কৃত্রিম পদ্মও হ’তে পারে। পার্বতী লীলাকমল দ্বারা তাঁর মুখলুক ভূজকে সরিয়ে দেন (‘কুমার’ : ৩ : ৫৬) ; — আঠারো শতকের প্যারিসীয় সাল্লিতে মহিলাদের হাতে যেমন পাখা, লীলাকমলের ব্যবহারও সেই রকমই মনে হয়, যদিও তা পুরুষদের হাতেও দেখা যায় (‘রঘু’ : ৬ : ১৩) ।

অবশ্য এই শ্লোকের লীলাকমল বা অন্য পুষ্পকে কৃত্রিম মনে করা সংগত নয় ; কবি ষড়ঋতুর সমাহার দেখাতে চেয়েছেন, মল্লিনাথের এই মত প্রদেয় । কিন্তু এই পুষ্পালঙ্কারে Wilson যে-‘Simplicity’ দেখেছিলেন তা আমাদের কাছে অগ্রাহ্য । অলকা রত্নরাজিতে আকীর্ণ, তার বধুরাও ‘গাঁয়ের বধু’ নয় ; ধাতু ও রত্নমণির অসীম ঐশ্বৰ্যের মধ্যে যারা বাস করে, তাদের পক্ষে ফুলের গহনাতেই চরম বৈদগ্ধ্য প্রকাশ পায় ।

এই শ্লোকে উল্লিখিত ফুল বিবয়ে শ্রীযুক্ত রাজশেখর বসু আমাকে একটি পত্রে যা জানিয়েছেন তার সারাংশ : লোম্ব (বাং লোম্ব) শীতের ফুল, ছালে পীত রং পাওয়া যায় । ‘সম্ভবত কালিদাসের আমলে লোম্বপুষ্পেণু আর লোম্ব ছালের ঙ্গ’ড়ো দুইই চলত । কবির হরত ছালের ঙ্গ’ড়োকেই গৌরবে পুষ্পেণু বলতেন ।’ কুরুবক (বাং বিটি, ঝাঁটি—সং বিষ্টি) বুনো ফুল, পীত শাদা নীল লাল ফুল হয় । কুম্ভ (বাং কুঁদ) মল্লিকা বর্গের, গন্ধ বৃহৎ, হেমন্ত ও শীতে ফোটে, শরৎ-বসন্তেও দেখা যায় । ‘বেল জুঁই চামেলি কুঁদ শিউলি — সবই jasmine জাতীয় কিন্তু একই ঋতুর ফুল নয় ।’

কারো-কারো মতে কুরুবক—কুরুটক, বাং কুরকুণ্ডে, ইং amaranth—মোরগফুল । মোরগফুলের লাল ও ম্যাজেন্টা রঙের কথা ভাবলে কালো খোঁপায় ধারণের পক্ষে বিশেষ উপযোগী ব’লে মনে হয় ।

এখানে একটা প্রশ্ন উত্থাপন না-ক’রে পারা যায় না : অলকার যদি ছয় ঋতু একসঙ্গে বিরাজ করে, তাহ’লে সেখানে পার্শ্বিক বর্ষাঋতুতে প্রতি বছর মেঘের উৎসব হবে কেন (টী পৃ ৬৪ দ্র), আর বর্ষাগমেয় সার্থকতাই বা থাকে কোথায় ? মানতেই হয়, এখানে আলাংকারিকের প্রিয় লজিক ভেঙে

পড়েছে, কিন্তু এ-রকম ছ-একটা অসংগতি আছে বলেই বাঁচোয়া—এতে বোঝা যায় সংস্কৃত কবির। সব সময় শুধু হিশেব মিলিয়ে পত্ত লেখেননি।

শ্লোক ৬৭, ৬৮

এই দুই শ্লোক অনেকের মতে প্রক্ষিপ্ত। যেখানে সর্বদাই ফুল ফোটে আর রাত্রি কখনো অন্ধকার হয় না, এমন ভূমণ্ডের কল্পনা আমাদেরও মনোমতো নয়। কিন্তু শ্লোক ৬৬ ও ৬৭-এ ভাবের সংগতি আছে; যেখানে বাণোমাসের ফুল একসঙ্গে পাওয়া যায়, সেখানে প্রতি সন্ধ্যায় চাঁদই বা উঠবে না কেন। নিত্য পদ্মের বিকাশ নলিনীতে : নলিনী—পদ্মের ঝাড়, মূলে শ্রবচন আছে।

শ্লোক ৬৮ স্পষ্টত কাব্যের মূলবিষয়ের প্রতিবাদ করেছে; যেখানে আনন্দে ভিন্ন কেউ কান্দে না, আর বিচ্ছেদের অনন্য কারণ প্রণয়কলহ, সেখানে যক্ষ ও তার পত্নীর এই দুর্ভোগ কেমন ক'রে ঘটতে পাবলো? হয়তো এই অসংগতিব জন্তই গকে প্রক্ষিপ্ত বলে সন্দেহ করা হয়েছে। কিন্তু একে সমর্থন করা যায় না তাও নয়; মল্লিনাথের মতো যুক্তিপ্রয়োগ ক'রে বলা যায় যে যক্ষ এখন শাপগ্রস্ত ও বিগতমতিয়া, তাই অলকাবাসীর দেবধর্ম থেকে চ্যুত হ'য়ে সে মনুষ্যের মতো দুঃখভাগী হয়েছে। এবং যা সাধারণত ঘটে না, এক্ষেত্রে তা-ই ঘটেছে বলেই যক্ষদম্পতির দুঃখ এত দুর্ভর। তবু সত্যোক্তনাথ দত্তের সন্দেহ ও ভ্রাতৃসম্মত প্রশ্নটি বাকি থেকে যার—যক্ষের অপরাধে যক্ষপত্নীকেও শাস্তি দেয়া হ'লো কেন? (‘নিষ্ঠুর যক্ষেশ, নাহিক কৃপালেশ, রাণ্যে আর তাঁর বিচার নেই, আজ্ঞার লঙ্ঘন করিল একে, আর শাস্তি ভুজান ভুজনকেই!’)

শ্লোক ৬৯

তারার ছায়া দেয় ই : ক্ষটিকের মেঝেতে তারার আভা যেন ফুল ছিটিয়ে দিয়েছে—এই হ'লো মল্লিনাথের ব্যাখ্যা। অর্থাৎ, এই বিলাসস্থানটি একটি খোলা বারান্দা বা চত্বর।

রত্নিকলমত্ত : মল্লিনাথ ‘মদিরার্ণব’ গ্রন্থ থেকে ‘রত্নিকলমত্ত’র প্রকরণ দিয়েছেন : হুধ, গরিকৃত গুড়, ইক্ষুরস, কদলী ও অন্যান্য দ্রব্য, মধু ও পুষ্পাদির সঙ্গে মিশিয়ে এই স্বাদু ও শীতল স্নায়োজীপক মদিরা প্রস্তুত হয়। আধুনিক ভাষায় এটি একটি ককটেল।

সংস্কৃত সাহিত্যে মত্তের উল্লেখ অসংখ্য, তার আরম্ভ ইতিহাসের আদিতে।

সমুদ্রমন্ডনকালে অঙ্গরাদেব (অণ্ থেকে উদ্ভূত) পরে বাকুণী (বকুণের কন্যা, সুরা) উঠলেন ; দিতির পুত্রেরা তাঁকে প্রত্যাখ্যান ক'রে 'অসুর', ও অদিতির পুত্রেরা তাঁকে গ্রহণ ক'রে 'সুর' নামে পরিচিত হলেন । শুধু দেবতা বা দেবেশ'নিদের নয়, সর্ব বর্ণের নরনারীর মধ্যে সুরার ব্যবহার ব্যাপক ছিলো, কিন্তু কোনো-এক কালে ব্রাহ্মণের পক্ষে তা নিষিদ্ধ হ'য়ে যায় (মহাভারত, কচ ও দেবযানীর উপাখ্যান দ্র) ।

শ্লোক ৭০

হাতের মুঠো ভ'রে রত্নরাজি ই : মল্লিনাথের মতে এটি দৈনিক ক্রীড়া, এর নাম 'গুপ্তমণি' । সাধারণ ঘরের মেয়েরা পিণ্ড বা কন্দুক (বল) নিয়ে খেলা করে, অলকার কন্যারা মণিমুক্তো নিয়ে ।

মন্দাকিনী, যার স্রোত মন্ডর (মন্দাক্রান্তা, যার গতি মন্ডর) : এ নদী পার্শ্ব গঙ্গা না স্বর্গের মন্দাকিনী সে-বিষয়ে পণ্ডিতেরা একমত হতে পারেননি, কিন্তু কবিতার পাঠকের পক্ষে কোনোটিতেই আপত্তি হবার কথা নয় । অলকা স্বর্গের অদূরবর্তী ব'লে অনুমেয় ।

এই শ্লোকও প্রাক্ষিপ্ত ব'লে কথিত, কিন্তু মণিমুক্তো নিয়ে মেয়েদের বল খেলার ছবিটি আমার রক্ষণযোগ্য মনে হ'লো ।

মত্ত বা মদিরা মাদক পানীয়ের সাধারণ নাম, তার মধ্যে নানা উপবিভাগ আছে : সুরা ঐরোয় মৈরোয় আসব ও কোহল । বো-রারের মতে সুরা rice-beer, পরে whisky । তিনি কোটিলা থেকে চন্ন প্রকার মত্তের উল্লেখ করেছেন : মেদক প্রসন্ন আসব অরিক্ট মৈরোয় ও মধু । আসব=liqueur, অরিক্ট=cordial, মধু=wine (দ্রাক্ষারসে প্রস্তুত) । এদের উপাদানরূপে যব, তণ্ডুল, গুড়, দ্রাক্ষা, মধু, নিখ (yeast), বিবিধ ফল ও অজ্ঞাত বহু দ্রব্যের উল্লেখ আছে । 'ঐরোয়' (ইরা=জল) শব্দ করাশি 'জীবনবারি' (eau-de-vie=ব্র্যাপ্তি) মনে করিয়ে দেয় । 'কোহল'* যব থেকে প্রস্তুত

* 'কোহল' বিষয়ে পূর্বে বা বহুবার করেছিলাম, তা বর্জন ক'রে একটি পাদটীকা যোগ করছি । 'কোহল'-এর সঙ্গে 'alcohol'-এর বিষয়গত ও ভাবাগত সম্বন্ধ হুশুপ্ট, আরবি 'al-kuhl' (আল=the; কুহুল =দেহাঙ্গন, আদি অর্থে কুহ্ম চূর্ণ) থেকে, মধ্যযুগের লাতিন ধারকণ, রোমোপীয় ভাবান্তলিতে 'alcohol' পৌছয়, 'kuhl' থেকে এলো ইংরেজি 'kohl', (=কাজল বা কুর্মা) ; আদি উৎস 'কজ্জল' ব'লে ব'রে দেয়া যায় । সংস্কৃত 'কোহল' শব্দও 'কজ্জল'-এর সঙ্গে সংগত কি না, এ-বিষয়ে কোনো স্পষ্ট নির্দেশ আমি খুঁজে

(whisky) ; মৈরেষ = সুরা ও আসবের মিশ্রণ, রাম ও সীতা তা পান করতেন। রা-বহুঃ মতে ইক্ষুরস, ধাতু প্রভৃতির সহযোগে প্রস্তুত কায়োদীপক মদ্যের নাম মৈরেষ। রাবণের অন্তঃপুর বর্ণনা প্রসঙ্গে তালিকা-ভুক্ত আছে বিবিধ ‘দিবা ও প্রসন্ন সুরা’, যার অর্থ করা যায় ফল অথবা সত্ত্বজাত অমিশ্র মাদক পানীয় ; আর ‘কৃতসুরা’ (বোধ হয় মিশ্রিত মদ্য), তাছাড়া মাধ্বীক, পুষ্পাসব, ফলাসব ও শর্করাসব (স্কন্দ : ১১)। রতি-ফলমত্ত শেখোক্ত কোনো-একটির প্রকরণভেদ হ’তে পারে।

পানশালার নাম ছিলো ‘আপান’ বা ‘তুত’ (হাতির তুঁড় বা বকযন্ত্র), তা থেকে তুতী (তুঁড়ি), মদ্যপ্রস্তুতকারী। নামান্তর, ‘কলাপাল’ (কলা = সুরা, স্বাস্থ্য বা চিত্তপ্রসাদ ; তু কলাপ, পাশ্চাত্য জাতিবর্ণের ‘স্বাস্থ্যপান’ শ্রুতব্য)। M. W. ‘আপান’ অর্থ দিয়েছেন banquet বা drinking party ; আপানশালা — tavern বা liquor-shop।

শ্লোক ৭১

ক্লেম = linen, কুম্ম শব্দের বিশেষণ, যার অর্থ flax অথবা শণ, মতান্তরে পটবস্ত্র। ষো-রায়ের মতে ‘কুম্ম’র ধাতুগত অর্থ : যা পক হ’লে শব্দিত হয় — আর ষে-বস্ত্র শব্দিত হয় তা যে যৌন প্রসঙ্গের বিশেষ উপযোগী তা অভিজ্ঞজনকে ব’লে দিতে হয় না।

প্রাচীন ভারতে অভিজাতবর্গ ব্যবহার করতেন বেশম, যার সংস্কৃত নাম চীনাংগুক বা কৌষেয় (কুমিকোষজাত), কিন্তু ক্লেমবাসও সম্মানিত ছিলো। বিবাহকালে দ্রৌপদীকে আমরা ক্লেমপরিহিতা দেখতে পাই।

বিফল হয় সেই চেষ্টা : সাধারণ দীপ হ’লে নিবে যেতো, কিন্তু মণিদীপে শিখার বদলে বস্ত্র জ্বলছে, কুছুমচূর্ণ তা নিবতে পারে না। মেয়েদের এই অঙ্গব চেষ্টায়, মল্লিনাথ বলেন, তাদের মুগ্ধতা (মূঢ়তা, বিহ্বলতা) সূচিত হচ্ছে।

পাইন, তবে ‘কুম্ম’ (কু [কং] + জল)-এর মূল অর্থ কুণ্ডলিত জল, এবং সুরাকেও বি-কৃত বা বিশেষীকৃত জল বললে ব্যাকরণগত ভুল হয় না। উল্লেখযোগ্য, আরবিতে ‘alkuhl’-এর অর্থ কখনোই মাদক ব্যাধি ছিলো না, অর্ধের এই পরিবর্তন ঘটে য়োরোপে। তুলনীয় ‘assassin’ শব্দ, আরবিতে যার অর্থ ছিলো হানিস-সেবী (পী.জাখোর)।

—চতুর্থ সংস্করণের পাদটীকা।

বিশ্বাধরা : ‘শব্দার্থবে’ দ্বিজাতিকে কয়েকটি বিশেষ শ্রেণীতে ভাগ করা হয়েছে : কামিনী, কান্তা, ভীক, বিশ্বাধরা ও অঙ্গনা। সংস্কৃত সাহিত্যে নাগীদের শ্রেণীবিভাগ অক্ষুণ্ণ, তবে কাব্যে এই শব্দসমূহে অদল-বদল চলতো। আমাদের পক্ষে ‘বিশ্বাধরযুকা’ অর্থই যথেষ্ট।

কামিনী = প্রণয়দাত্রী ; কান্তা = প্রণয়ভোগিনী ; বনিতা = ঈপ্সিতা। একই নাবী যুগপৎ প্রণয়ের পাত্রী ও দাত্রী অথবা প্রার্থিতা ও প্রাপনীয়্য নাও হ’তে পারে, কিন্তু শব্দার্থের এই পার্থক্যগুলি ববিদের ব্যবহারে সাধারণত ধ্বনিত হয় না।

শ্লোক ৭২

মল্লির মতে এই শ্লোকের একটি ব্যঙ্গ্যার্থ আছে ; দূতের সাহায্যে জাব অস্ত্রপূবে প্রবেশ করলে, এবং মেঘেদের মধ্যে ব্যভিচারদোষ ঘটিলে চন্দ্রবেশে কোনো ক্ষুদ্র পথে পালিয়ে গেলে। ‘সত্যগতিশীল’-এর ব্যঙ্গ্যার্থ : অস্ত্রপূর-সঞ্চারী। উভয় অর্থেই ‘স্বজলকণিকাদোষম্’-এর সূচুতা ভেবে আমরা বিস্মিত হই।

চিত্রাবলি : মূলে ‘আলেখ্য’ আছে ; ‘শব্দার্থবে’র মতে ‘আলেখ্য’ বজ্র-আঁকা, ও ‘চিত্র’ রূপাঢ্য ছবি। কিন্তু জয়ের মধ্যে প্রভেদ স্পষ্ট নয়।

শ্লোক ৭৩

চন্দ্রমণি বা চন্দ্রকান্ত : moonstone ; ‘বর্ণহীন স্বচ্ছ মণি, নাড়লে ভিতরে আকাশভূলা আভা দেখা যায়’ (রা-ব)। প্রবাদ, এই মণি চন্দ্রকিরণে গঠিত হ’য়ে চন্দ্রলোকেই বিগলিত হয়। শস্যার উপরে চাঁদোরা আছে, আর তা থেকে বহুসূত্রে চন্দ্রমণি ঝুলছে ; মধ্যরাত্রে চাঁদ যখন উজ্জ্বল, সেই আলোর মণিসমূহ বিগলিত হ’য়ে বিন্দুরূপে ক্ষয়িত হচ্ছে — ব্যাপারটা হ’লো এই।

শ্লোক ৭৪

বৈভ্রাজ : স্বর্গীয় কানন, চৈত্ররথের নামান্তর। গঙ্ধর্ব চিত্ররথ কুবেরের উত্তানসমূহ রচনা করেন।

বিবুধবনিতা : ‘বিবুধ’ অর্থ জ্ঞানী, কিন্তু ‘বিবুধবনিতা’ = স্বর্গদ্বী বা স্বর্বেশ্য্য, অঙ্গরা। সমুদ্রমন্ডনকালে অঙ্গরাগণ যখন উৎখিত হ’লো, দেব দানব কেউ তাদের গ্রহণ না-করায় তারা গণিকারূপে গণ্য হ’লো।

এই শ্লোক কারো-কারো মতে প্রাক্ষিপ্ত।

শ্লোক ৭৫

মন্দার : স্বর্গের পঞ্চপুষ্পের অন্যতম ; বাংলার মাদার (‘চলন্তিকা’) অথবা ডেহফল (ডেকল) গাছ (‘বঙ্গীয় শব্দকোষ’), অথবা আকন্দ (‘বাঙ্গালা ভাষার অভিধান’)। M. W. একাধিক লাতিন নাম দিয়েছেন, তবে কালিদাসের মনে ঠিক কোন গাছ ছিলো তা নিশ্চিত বলা সম্ভব মনে হয় না। মল্লি কল্পবৃক্ষ অর্থ করেছেন, কিন্তু নারীর নর্মবাক্যে যে-গাছে ফুল কোটে (টী উচ্য জ), এ যদি সেই গাছ হয়, তাহ’লে একে পার্শ্বিগ গাছ ব’লেই ধরতে হবে (কেননা স্বর্গের গাছে দোহদের প্রয়োজন হ’তে পারে না), এবং পার্শ্বিগ হ’লে কবিতার আবেদনও বেড়ে যায়। (মন্দারের অন্যান্য উল্লেখের অন্য উৎস ও উৎস জ।)

সোনার শতদল : মল্লির মতে স্বর্ণময় পদ্ম, কিন্তু কনকবর্ণও বোঝাতে পারে।

খণ্ড পত্রিকা : ‘পত্রচ্ছেদ’, পাতার টুকরো। এই টুকরোগুলো নানা ছাঁদে কাটা হ’তো, তা থেকে নারীরা নায়কের অভিপ্রায় (বা মিলনস্থল) বুঝে নিতেন।

এই শ্লোকটিকে দৈশ্বরচন্দ্র বিভাগাগর প্রক্ষিপ্ত বলেছেন, কিন্তু পৃষ্ঠ-এর আংশিক পুনরুক্তি ব’লে এটিকে গ্রাহ্য মনে হ’লো।

শ্লোক ৭৬

কন্দর্পের ধনু ইন্দুদণ্ডে, তার জ্যা ভ্রমরপঙক্তিতে ও পক্ষশরের অগ্রভাগ বিভিন্ন পুষ্পে (পদ্ম, অশোক, আশ্রমুকুল, নবমল্লিকা, নীলপদ্ম) রচিত। মতান্তরে পঞ্চবাণের নাম : সম্মোহন, উদ্গাহন, শোষণ, তাপন ও শুভন।

শ্লোক ৭৭

‘রসাকরে’ আছে, রসমীনের ভূষণ চতুর্বিধ : কচ-(কেশ) ধার্য, দেহধার্য, পরিধের ও বিলেপন। এ ছাড়া দৈশ্বিক (হানীর) প্রসাধনও গ্রাহ্য। এই শ্লোকে বিচিত্র বাস — পরিধের; অলঙ্কার — বিলেপন; কিশলয়সমভূষিত পুষ্প — কেশধার্য; ও অলঙ্কার — দেহধার্য; অতএব নরনবিজ্ঞমজদক যদিহাকে দৈশ্বিক বলতে হয়। মল্লিকারী লঙ্ঘারপত মজপান করে (উচ্য জ), তাতে চোখের উজ্জ্বলতা বর্ধিত হয়। ‘যেবতীলোচনাক্ষিত’ বলরাসের স্নেহও সর্বব্য (পৃষ্ঠ)।

যার আদেশে দেখা দেয় : ‘বিভ্রমাদেশদক্ষম্’ (বিভ্রমের আদেশে দক্ষ) । মল্লির মতে ‘আদেশ’ অর্থ উপদেশ । অনুবাদে ‘আদেশ’ ব্যবহার করতে গেলে আমি সূখী হয়েছি — যার আদেশে (প্রভাবে) চোখে বিভ্রম জন্মায় । এখানেও পুষ্পালংকারের উল্লেখদ্বারা কবি যেন বুঝিয়ে দিচ্ছেন, যক্ষনারীরা মহামূল্য রত্নে ও বসনে শোভিত হ’য়েও — অথবা সেইজন্যেই — পুষ্পকে উপেক্ষা করে না ।

এই শ্লোকটিকেও অনেকে প্রকৃষ্ট বলেছেন, আর কাব্যের গতির দিক থেকে এর যথোচিত স্থান ছিলো উ৬৭-৬৮-এর প্রতিবেশে । দেখা যাচ্ছে, যে-যে স্থলে অলৌকিক ভূয়র্গের চিত্র আছে, সেগুলোই প্রাচীন ও আধুনিক সমালোচকদের সবচেয়ে কম মনঃপূত । ‘মেঘদূত’র আবেদনের একটি প্রধান কারণ তার মানবধর্ম ; যক্ষ, দেবযোনি হ’লেও বর্তমানে বিগতমহিমা ; সে ও তার স্ত্রী সাধারণ মানুষের মতোই মরণশীল, দৈবাধীন ও দুঃখভোগী । তাদের সঙ্গে নিজেদের আমরা বহুদূর পর্যন্ত মেলাতে পারি, কিন্তু এই শ্লোকগুলির ‘অবাস্তবতা’র তার ব্যাঘাত ঘটে ।

শ্লোক ৭৮

‘আমাদের’ (অস্বদীয়) শব্দ লক্ষণীয় ; ‘আমাদের বাড়ি’ বলামাত্র যক্ষের বেদনা আমরা বুঝতে পারলাম । যক্ষের ব্যক্তিগত সুর এই শ্লোকে প্রথম অনুভূত হয়, ক্রমশ তা নির্বিড় হচ্ছে ।

ইন্দ্রধনুকের তুল্য : ‘এই তোরণ মণিময় ও ইন্দ্রধনুর মতো মেঘম্পর্শী’ (মল্লি) । কিন্তু বৃত্তাকারের জন্যও ইন্দ্রধনুর তুল্য হ’তে পারে ।

কৃত্রিমপুত্র : যক্ষপ্রিয়া নিঃসন্তান (সি উ৮৫ দ্র) ।

শ্লোক ৭৯

বৈদূর্ঘ্য : বিদূর পর্বতে জাত মণিবিশেষ ; lapis lazuli বা নীলকান্ত ; যো-রায়ের মতে chrysoberyl । রামেন্দ্রহৃদয়ের ত্রিবেদীর একটি প্রবন্ধ অনুসারে ‘বৈদূর্ঘ্য নামক রত্ন, ইংরাজীতে যাহাকে cat’s eye বলে, উহাকে বিভ্রাল শব্দ হইতে ব্যুৎপন্ন করা যাইতে পারে ; কিন্তু এই বৈদূর্ঘ্য রত্নেরও নাকি অতি-প্রাচীন সাহিত্যে নাম নাই ।’ (রামেন্দ্র-রচনাবলী, ২য় খণ্ড, ২৩৪ পৃ)

হবে না যাত্রায় তৎপর : ‘ন আধ্যাসন্তি’, অভিজ্ঞতায় সহিত স্মরণ করবে

না (আখ্যান = উৎকর্ষার সঙ্গে স্বরণ) । বর্ষাভ্রনিত পঙ্কিলতা এড়াবার জন্য হাঁসেরা অন্য জল ছেড়ে মানস-সরোবরে চ'লে যায়, কিন্তু যেকের দিঘি চিরনির্মল, তাই মেঘ দেখেও তারা যাত্রার উদ্যোগ করে না ।

শ্লোক ১০

ইন্দ্রনীল : নীলকান্তমণি । কনককদলী : স্বর্ণময় কৃত্রিম কলাগাছ । যেকের এই চিন্তাকে মল্লি বলেছেন শালগ্রামে হরিভাবনাদর্শন, fetish ।

এই ক্রীড়াশৈলের বর্ণনা প'ড়ে আমাদের নীচে পর্বতের 'শিলাবেশ্ম' (পৃঃ ৬) মনে প'ড়ে যায় ।

শ্লোক ১১

মল্লিনাথ বলছেন : নারীর স্পর্শে প্রিয়জু বিকশিত হয়, মুখমণ্ডে বকুল, পদাধাতে অশোক, দৃষ্টিপাতে তিল আর আলিঙ্গনে কুরুবক । মন্দার ফোটে নর্মবাক্যে, পটু বা যুহু হান্তে চাঁপা, মুখের বাতাসে (নিশ্বাসে) আত্মমুকুল, গানে নমেরু (কুদ্রাক), আর সামনে নৃত্য করলে কর্ণিকার (কনকচাঁপা বা সৌদাল ফুল) । 'বদনমদিরা' মল্লিনাথের মতে গণ্ডুঃমণ্ড ; অর্থাৎ নারীক মুখে মদ নিয়ে কুলি ক'রে গাছের গায়ে দিচ্ছেন, কিন্তু নিষ্ঠীবনও হ'তে পারে, কেননা ঐ বস্তু যেকের আকাজক্ষিত । দোহদ : যার প্রয়োগে গাছে অকালে ফুল ফোটে ; গর্ভিণীর স্পৃহা । M.W.-র মতে এই শব্দ 'দৌর্দ' -এর প্রাকৃত রূপ, যার অর্থ হার্দ্য বিবাদ, বা বিবমিষা । শব্দটিতে গর্ভিণীদের বমনেচ্ছা আর নানারকম অভূত স্পৃহা দুই সূচিত হচ্ছে ; কিন্তু এখানে 'দোহদ' অহিলামাত্র, বকুলের গাছে বমন করার কথা উঠছে না, প্রণয়কালীন মুখমণ্ডই কাম্য । উপরন্তু স্মর্তব্য যে বন্ধপ্রিয়া নিঃসন্তান (দ্বারপ্রান্তে তরুণ মন্দার তার পালিত পুত্র), তাই দোহদের অভিজ্ঞতা তার নেই । অশোক ফুল লাল আর শাদা দু-রকমের হয় ; মল্লিনাথ বলেন লাল রং 'সরোদীপক ব'লে রক্তাশোক উল্লিখিত হয়েছে, শাদা বকুলের সঙ্গে অন্য লাল ফুলের বর্ণসমাবেশও হয়তো কবির অভিপ্রেত ছিলো । রা-ব আমাদের জানিয়েছেন, 'মাধবীর ফুল লাল হয় না, শাদা কিংবা শাদার মধ্যে ফিকে হলদে । এখানকার মালীরা Rangoon creeperকে ভুলক্রমে মাধবীলতা বলে ।' 'মধু' শব্দের এক অর্থ বসন্ত ঋতু, বসন্তে ফুল ফোটে, তাই 'মাধবী' নাম ।

উইলিয়ম জোন্স বলেছিলেন, পুষ্পিত অশোকতরুর চেয়ে মনোহর দৃশ্য

উদ্ভিদজগতে আর-কিছু নেই। তাঁকে সম্মান জানিয়ে লাতিনে এর নামকরণ হয়েছে *Jonesia asoka*।

শ্লোক ৮২

ভিত্তি মণিময় : মল্লির মতে এই মণি মরকত, emerald। মরকতের বর্ণ পীতভাভ সূক্ষ্ম, কিন্তু অনতিপক বাঁশের উপমায় স্পর্শের মসৃণতাও বোঝাচ্ছে।

নীলকণ্ঠ : ময়ূর।

শ্লোক ৮৩

‘শঙ্খ ও পদ্ম কুবেরের নবনিধির অন্তর্গত। এই দুইএর মূর্তি মাজলিক চিত্ররূপে মনুষ্যাকারে চিত্রিত হ’ত’ (রা-ব)। এই দুই বস্তুই বিষ্ণু ধারণ করেন; বেদপরবর্তী হিন্দু মানসে পদ্মের পবিত্রতা অসীম, শঙ্খের মর্যাদাও কম নয়। আমরা এ-দুটিকে শুভচিত্ররূপে গ্রহণ ক’রেই তৃপ্ত, কিন্তু শাস্ত্রী তাদের গাণিতিক মূল্য উল্লেখ করেছেন; তাঁর মতে ঐ চিত্রদ্বয় যক্ষের ধনের বিজ্ঞাপন : এক পদ্ম + এক শঙ্খ = ১১০০০০০০০০০০০ ‘টাকা’ তার আভে রবীন্দ্রনাথের ‘দ্বারে আঁকা শঙ্খ চক্র’ স্মরণ ক’রে বলতে পারি, এই অর্থ স্বীকার্য হ’লে কবিতাকে শরশয্যায় শোওয়াতে হয়।

কুবেরের নবনিধি : ‘শঙ্খার্ণবে’র মতে—পদ্ম, মহাপদ্ম, শঙ্খ, মকর, কচ্ছপ, মুকুন্দ, নন্দ, নীল, খর্ব। মতান্তরে, নন্দের বদলে কুন্দ।

Wilson এই নবনিধিকে শনাক্ত করার চেষ্টা করেছেন : পদ্ম, মহাপদ্ম, শঙ্খ ও খর্ব সংখ্যাবাচক শব্দ, কিন্তু তাদের অর্থান্তরও উপেক্ষণীয় নয়, বরং অধিকতর হৃদয়গ্রাহী। মকর ও কচ্ছপ বিষ্ণুর অবতার, মুকুন্দ ও নন্দ তাঁর নামান্তর, ‘খর্ব’ শব্দে বিষ্ণুর বামনরূপ ধ্বনিত হ’তে পারে। কেউ-কেউ আটটিতে ‘auriferous gems’ (স্বর্ণপ্রসূ মণি) ব’লে ধ’রে নিয়েছেন — coral, pearl, cat’s eye, emerald, diamond, sapphire, ruby ও topaz, কিন্তু নবমটির বিষয়ে মনস্থির করতে পারেননি। মতান্তরে, নীল = নীলমণি, পদ্ম = পদ্মরাগ, কচ্ছপ = tortoise-shell; মকর — মরকত শব্দের বিকৃতি। ‘নন্দ’ জৈনদের একটি গাণিতিক সংকেত। তন্ত্রশাস্ত্রে এই নববিধি লক্ষ্মীপূজার প্রতীক ব’লে চিহ্নিত।

শ্লোক ৮৪

করভ : হস্তীশাবক।

মেঘ আকারে ক্ষুদ্র হ’য়ে উচ্চস্থানে উপবিষ্ট হবে, এবং অঙ্গ-অঙ্গ বিছাৎ

‘ফুরিত ক’রে যক্ষের অন্তর্ভবনে কৃষ্টিপাত করবে— সেই রূপসীপ্রোষ্ঠাকে হঠাৎ দেখে ফেলবে না। এই শ্লোক শুধু চিত্র হিশেবেই ‘সরগীর নয়, সৌন্দর্যের উন্মোলনের পূর্বমুহুর্তে আমাদের মনের মধ্যে এখানে টান পড়ে যেন, যেমন হয় প্রেক্ষাগৃহে আলো নেবার ও যবনিকা ওঠার মধ্যবর্তী মুহূর্তটিতে। লক্ষণীয়, মেঘ এখনো তাকে দেখতে পাচ্ছে না (উ১৮ দ্র) ; আমরা মেঘের কিছুটা আগেই তাকে দেখে ফেললাম।

শ্লোক ৮৫

শ্রামা : মল্লির মতে যুবতী বা মধ্যযৌবনা ; রা-ব অন্যান্ত অর্থ দিয়েছেন, ‘তপ্তকাঞ্চনবর্ণা নারী যার গাত্র শীতকালে সুখোষ্ণ, গ্রীষ্মে স্থবীতল ; শ্রামাকী (brunette)।’ (বাল্মীকির সীতাও তপ্তকাঞ্চনবর্ণা।) M.W-র মতে ‘শ্রামা’ অর্থ বিশেষ লক্ষণযুক্তা নারী — (১) যার দেহে ঋতুলক্ষণ প্রকট (২) যার সন্তান হয়নি (৩) ক্ষীণাকী। মনে হয় তপ্তকাঞ্চনবর্ণা আর নিঃসন্তান এই দুটি অর্থ গ্রহণ করলে প্রসঙ্গের পক্ষে সবচেয়ে সংগত হয়। (তাকৃণা ও তদ্বিতার উল্লেখ স্বতন্ত্রভাবে আছে।) সূক্ষ্মাগ্রদন্তিনী (‘শিখরিদশনা’) নারী মল্লিনাথের মতে ভাগাবতী, তার পতি দীর্ঘায়ু লাভ করে। যতাস্তরে, দাড়িঘবীজের ন্যায় দশনযুক্তা। মল্লি ‘সামুদ্রিক’ উদ্ধৃত করেছেন : ‘ষে-নারীর দশন স্নিগ্ধ, সমান স্থপঙক্তিক, শিখরিভূল্য ও স্নিষ্ট, তার চরণে সর্বজগৎ লুপ্তিত হয়।’ M.W-র অর্থ, ‘আরব্য যুথীকোরকের তুলা দাঁত যার’। Rooke বলেন, ‘শিখরি’=oval। বাল্মীকির সীতার দাঁতও শিখরিভূল্য (টীকার শেষাংশ দ্র)। ‘অথরোষ্ঠ’=নিচের চোঁট। বিষ : তেলাকূচো ফল, পাকলে টুকটুকে লাল হয়, আকারেও অনেকটা চোঁটের মতো। নিয়নাভি : মল্লিনাথ ব্যাখ্যা দিয়েছেন, নাভি গভীর হ’লে কামের জীৱতা (‘মদনাতিরেক’) বোঝায়। যুগল স্তনভারে ঈষৎ-নতা, ‘স্তোকনদ্রা স্তনাত্যাম্’ এটি কালিদাসের একটি প্রিয়তম বর্ণনা ; ‘কুমার’ : ৩ : ৫৪-তে উমার বিশেষণ ‘আবজিতা কিকিদিব স্তনাত্যাম্’ ‘পর্বাণ্ডপ্পূজ্যবকাবনদ্রা’ ; একই কাব্যে (৩ : ৩১) লতাবধূর ‘পর্বাণ্ডপ্পূজ্যবক’রূপ স্তন কল্পনা করা হয়েছে, এবং ‘বধূ : ১৩ : ৩২-এ রাম তরী ও স্তনস্ববকে অবনদ্রা লতিকাকে সীতাজন্মে আলিঙ্গনে উদ্ধৃত। এই সবেসই আদি উৎস বাল্মীকি ; কিঙ্কিধ্যাকাণ্ডের পরংবর্ণনার ‘পূঙ্গাগ্রভারাবনভাগ্রশাধৈঃ’ পাওয়া যায়—‘প্রচুর পূঙ্গভারে প্রিয়ক তরুর শাখাগ্র অবনত, তাতে বন বেন আলোকিত হয়েছে’ (অহু : রা-ব)।

‘চকিতহরিনীপ্রেক্ষণা’—পদ্মিনী নারীর চোখের কোনা লাল হয় আর দৃষ্টি চকিতমুগসদৃশ। নারীর শ্রেণীবিভাগে পদ্মিনীর স্থান সর্বোচ্চে, এবং এই শ্লোকে নারীসৌন্দর্যের যে-আদর্শ বিদ্যুত হয়েচে, অজস্র মারকজ্ঞার সঙ্গে তার সাদৃশ স্পর্শ (চিত্র ৪ দ্র)।

প্রথম যুবতীর প্রতিমা : মল্লির যন্তব্য — শিল্পীদের প্রথম রচনার প্রযত্নের আধিক্যবশত প্রায়ই নির্মাণসৌষ্ঠব লঙ্ঘিত হয় ; এই প্রপঞ্চে যক্ষপ্রিয়ার তুলনীয় রমণীবত্ন আর কোথাও নেই, এই হ’লো কবির বক্তব্য (প্রথম—শ্রেষ্ঠ)। বলা বাহুল্য, এ-বিষয়ে শিল্পীরাই অনেকে উল্টো কথা বলে থাকেন ; প্রথম চেষ্টায় ত্রুটি থাকে, পরবর্তী রচনা প্রকৃষ্ট হয়, এমন মত বহুবার শোনা গেছে। যুবতী বিষয়ে রবার্ট বার্নস :

Auld Nature swears, the lovely dears
Her noblest work she classes, O ;
Her ‘prentice han’ she tried on man,
An’ then she made the lasses, O.

এবং ঈশ্বার প্রতি মিল্টন : ‘O fairest of creation, last and best / Of all God’s works’।

অবশ্য ইহুদিপুরাণ অনুসারে নারী আক্ষরিক অর্থেই বিধাতার শেষ সৃষ্টি, এবং এই চিন্তা ভারতীয় সাহিত্যেও পাওয়া। অশোকবনে সীতাসমীপে উপস্থিত হ’য়ে রাবণ বলছেন :

ত্বাং কৃপোপসত্তো মন্তো রূপকর্তা স বিশ্বকৃৎ ।

ন হি রূপোপমা হস্তা ভবান্তি শুভদর্শনে ॥ (বা-রাম : ২০ : ১০)

—‘হে শুভদর্শনা আমার মনে হয় রূপকর্তা বিশ্বনির্মাতা তোমাকে সৃষ্টি ক’রেই নিবৃত্ত হয়েছেন, তাই তোমার রূপের আর উপমা নেই’ (অনু : রা-ব)। কিন্তু কালিদাসের পক্ষপাত ‘প্রথম সৃষ্টি’র দিকে ; ‘রঘু’ ৬ : ৩৭-এ ইন্দুমতীর প্রসঙ্গেও তা বোঝা যায়।

দশুকারণ্যে, সীতাকে প্রথম দেখার পর রাবণের উক্তি এখানে উদ্ধৃতি-যোগ্য :

সমঃ শিবরিণাঃ স্নিগ্ধাঃ পাতুয়া দশদ্বাস্তব ।

বিশালে বিমলে মেত্রে রক্তান্তে কৃকতারকে ।

বিশালং জঘনং পীনদুর্লভ করিকরোপমৌ ।

এতাবুপচিতৌ বৃন্তৌ সংহন্তৌ সঙ্গগলুভিতৌ ॥

পীনোন্নতমুখো কান্তো স্নিগ্ধতালকলোপমো ।

মণিপ্রবেকাতরগৌ কচিরৌ ভৌ পরোধরৌ ॥ (অরণ্য : ৪৬ : ১৮-২০)

—‘তোমার দশনরাজি সমান সুগঠিত চিকণ ও শুভ্র । নেত্র নির্মল ও আয়ত, অপাঙ্গ রক্তাভ, তারকা কৃষ্ণবর্ণ । নিতম্ব বিশাল ও স্থূল, উরুদ্বয় হস্তিশৃণ্ডের ন্যায় । তোমার ওই উচ্চ বতুলদৃঢ় ও লোভজনক স্তনযুগল উত্তম মণিময় আভরণে ভূষিত । তাদের মুখ পীনোন্নত, গঠন স্নিগ্ধ তালকলের তুলা সুন্দর’ (অম্ভু : রা-ব) ।

ঔকারের আধিক্যবশত (এবং তিন চরণের মধ্যে দু-বার ‘পীন’ শব্দের ব্যবহারের জন্য) বাল্মীকির রচনা শ্রুতিমোহন হয়নি, কিন্তু এতে নারীবর্ণনার কয়েকটি মূলসূত্র বিধৃত হয়েছে, এবং এর প্রত্যক্ষতার গুণে আমরা একে ‘তম্বী শ্যামা’র তুলনা ও প্রতিতুলনারূপে দাঁড় করাতে পারি । স্নিগ্ধ তালকলের সঙ্গে স্তনের তুলনায় (সীতার তপ্তকাঞ্চনের মতো গাত্রবর্ণ সঙ্কেত) যে-প্রথামুক্ত প্রাণধর্মিতার স্বাদ আছে, তা কালিদাসের অনেক উপমাতেই পাওয়া যায় না ।

শ্লোক ৮৬

চক্রবাকী : হংসশ্রেণীভুক্ত, ইংরেজীতে Brahmany duck বা ruddy goose । চক্রবাক-দম্পতি (চখাচখী), ইংলণ্ডে turtle-dove-এর মতো, ভারতে দাম্পত্যপ্রেমের নিদর্শন ; প্রবাদ, তারা সারাদিন একত্রে থাকে, কিন্তু কোনো-এক মূনির শাপে নৈশ বিচ্ছেদ ভোগ করে, নদীর হুই তীরে পরস্পরকে আহ্বান ক’রে রাত কাটায় । দিনের বেলায় অনেকে তাদের একত্রে দেখেছেন, কিন্তু তাদের নৈশ বিচ্ছেদের প্রবাদ কত দূর সত্য বলা যায় না । রাত্রিকালে তাদের অবিরাম কণ্ঠস্বর বহু পক্ষীতত্ত্ববিদ স্তনেছেন, কিন্তু একজন বিশেষজ্ঞের মতে দম্পতিকে দিনে ও রাত্রে নদীর একই তীরে একভাবে দেখা যায় । লাহা বলেন, এরাও কতিপয়দিনস্বায়ী, কিন্তু বর্ষায় দ্রষ্টব্য নয়, কেননা এরা বসন্তকালেই তিব্বত অঞ্চলে চ’লে যায় । বিয়হিণী সীতাকে বাল্মীকিও বলেছেন, ‘হিমাহত নলিনী’ ও ‘সহচররহিত চক্রবাকী’র মতো ।

অন্তরূপা : পূর্বলোকে স্বকপ্রিয়ার যে-স্বাভাবিক রূপ বর্ণিত হয়েছে বর্তমানে তা বিরহশোকে মলিন । (পূর্ববর্ণনা অনুসারে মেঘ বেদ তাকে অন্ত কেউ ব’লে ভুল না করে ।)

দ্বিতীয় প্রাণ : রামায়ণে আছে, লক্ষ্মণ রামের ‘বহিঃপ্রাণ’ তুল্য (বাল : ১৮ : ৩০) আবার অযোধ্যাকাণ্ডে ৪ : ৪৩-এ রাম নিজের মুখে লক্ষ্মণকে বললেন, ‘তুমি আমার দ্বিতীয় অন্তরাত্মা’। এই ণকে মহিমাম্বিত ক’রে কালিদাস চিরকালের হাতে দিয়ে গেছেন। এ-রকম আবেগসঞ্চারী বাক্যাংশ কালিদাসে — এবং সমগ্র সংস্কৃত সাহিত্যে — বিরল। ‘প্রাণাধিক’-এর চাইতে ‘দ্বিতীয় প্রাণ’ বেশি বাস্তব ব’লেই বেশি মর্মস্পর্শী।

শ্লোক ৮৭

ক্লান্ত কর আর প্রস্তুত কেশদামে : গালে হাত রেখেছে, ক্লান্ত চুল লুণ্ঠিত,
তাই সম্পূর্ণ মুখ দেখা যায় না। বন্ধ নানাভাবে বুঝিয়ে দিচ্ছে তার পত্নীর
স্বাভাবিক রূপের সঙ্গে বর্তমান রূপ কিছুই মেলে না।

পীড়িত ইন্দুর দৈন্ত্য : বা-রাম-এ রাক্ষসীবেষ্টিত সীতা ‘মেঘরেখাপরিবৃত
চন্দ্ররেখার মতো নিম্প্রভ’।

শ্লোক ৮৮

পূজার মনোযোগী, ‘বলিব্যাকুলা’ : পতির প্রত্যাগমনের উদ্দেশে বন্ধপ্রিয়া
প্রত্যহ পূজা করে ; Wilson-এর মতে এই পূজার নাম কাকবলি, এটি
বর্ধাগমে বিরহিণীদের কৃত্য।

সারিকা (সারী, শারী) কী পাখি ? সাহার মতে পাহাড়ি ময়না
(শালিখ নয়), ইংরেজিতে grackle, এরা কথা বলায় ওস্তাদ।
[কিন্তু Shorter OED অনুসারে grackle এক বর্গের নাম, jackdaw
ও crowblackbird যার অন্তর্ভুক্ত। এদের বাচনশক্তি বিষয়ে ইংরেজি
অভিধান নীরব, কিন্তু Webster অনুসারে ‘grackle’ শব্দ সেই পাখির
ডাকেরই অনুকরণ।] শুক-টিয়া, জাতিতে স্বতন্ত্র, এ-দুয়ের মধ্যে
সারী-দ্বী সঘন্য লোকপ্রবাদ মাত্র। সংস্কৃতে ‘সারিকা’ বলতে শালিখও
ধোঁবায়।

আঁকছে প্রতিকৃতি : চিত্রদর্শন বিষয়িণীর অগ্রতম বিনোদ। বন্ধও
চিত্রাঙ্কনের চেষ্টা করে (উ ১০৮)।

রসিকা : বাঙালি পাঠকের মনে হ’তে পারে সারিকা মানুষের কথার
নকল করে ব’লেই এই বিশেষণ ; কিন্তু ‘রসিক’ শব্দের ব্যাকসিপুণ বা
পরিহাসপ্রিয় অর্থ সংস্কৃতে নেই ; ‘রসিকা’র প্রথম অর্থ M. W. বিয়েছেন

‘আবেগপ্রবণ জ্ঞী’। যক্ষপত্নী বোধহয় বলতে চায়, ‘তুমি তো আবেগপ্রবণ, তাঁকে কি তোমার মনে পড়ে না ?’ এই পঙক্তিতে যক্ষ (ও তার পত্নী) আরো একবার আমাদের হৃদয়তন্ত্রীতে আঘাত করে।

শ্লোক ১৯

মলিন বেশধায়ে : কুশতা ও মালিন্দ প্রোষিতভর্জুকার লক্ষণ (ভূ পৃ৩০)। অশোকবনে সীতাও ‘উপবাসে কুশ’। আমার নাম দিয়ে রচিত ই : মূলের ‘গোত্র’ = নাম (মল্লি), Wilson-এর মতে clan।

মূলের ‘উদ্ভাতুকামা’ = উচ্চররে গাইতে অভিলাষিণী। উ৭৪-এও এই ক্রিয়াপদের ব্যবহার আছে (‘উদ্গারদৃষ্টি’); মানবেরা বড়ু ও মধ্যম গ্রামে গান করে, দেবযোনিরা জ্ঞাপুরুষনির্বিষেবে গান্ধারে।

শ্লোক ২০

দেহলি : চোঁকাঠ বা দাওয়া। ‘সম্ভবত যক্ষপত্নী গৃহদ্বারের কাছে কোনও পীঠের উপর প্রত্যাহ একটি ক’রে ফুল রাখত আর মাঝে-মাঝে তা নামিয়ে শুনে দেখত ৩৬৫ দিন পূরণের কত বাকি’ (রা-ব)

কল্পনায় যার জগৎ, ‘হৃদয়নিহিতারম্ভম্’ : মল্লির ব্যাখ্যা — যে-মিলনের উপক্রম হৃদয়ে সংকল্পিত (কল্পিত) হয়েছে। এতে পতিবিষয়ক (চূষনাদি ব্যাপার) মনোরথ (আশা, অভিলাষ) প্রকাশ পাচ্ছে ; এই অবস্থার নাম সংকল্প, এটি প্রণয়ের তৃতীয় দশা।

বিনোদ : যার দ্বারা বিনোদন হয়, অবসরযোগ্যতার উপায়। আধুনিক বাংলার শব্দটির এই অর্থ প্রচলিত হ’লে কবির লাভবান হবেন।

শ্লোক ২১

ভূতলশয্যায় : ‘নিরমার্থং হৃদিলশায়িনীম্’ (হৃদিল = অনাবৃত ভূমি) ; বিরহ কালে প্রতিজ্ঞার ভূমিশয়নের নিয়ম ছিলো (মল্লি)।

মহৎ সুখ দিয়ো : ‘রত্নাকরে’ আছে : বিরহিণীর পক্ষে লগা, ধাতী, পিতামাতা, মিত্র, দূত ও শুকারি শ্রীতিকর, কেননা এরা ইউ (পতি) বিষয়ে কথা বলতে পারে। যেহেতু বর্তাবহ হৃদ, বন্ধপ্রিয়াকে মহৎ সুখ দেবে। (যেহেতু এখানে যক্ষপত্নীকে দেখতে পাওয়া যায়)

শ্লোক ৯২

বিরহশয্যায় : বিরহশয়ন পল্লবাদির দ্বারা রচিত হয় (মল্লি)। যক্ষপত্নী শূন্য ভূমিতে না পত্রশযায় শুয়েছে, তা ঠিক বোঝা যাচ্ছে না, কিন্তু কবিতার পক্ষে তাতে এসে যায় না।

কৃষ্ণপক্ষে চাঁদের শেষ কলা : ‘বা-রাম-এ হনুমান অশোকবনে সীতাকে দেখলেন, যেন সুরূপক্ষের চন্দ্ররেখার মতো অমলা।’ কিন্তু কালিদাসে পাচ্ছি কৃষ্ণপক্ষ ; শব্দটি মূলে নেই, কিন্তু ‘প্রাচীমূলে কলামাত্রশেষাং’-এ তা স্পষ্ট সূচিত হচ্ছে। সুরূপক্ষের চন্দ্ররেখা পশ্চিম আকাশে দৃষ্ট হয়, আর কৃষ্ণপক্ষের ক্ষয়িষ্ণু চাঁদ পূর্বাকাশে (‘প্রাচীমূলে’)। চাঁদের কলামাত্র অবশিষ্ট থাকে অমাবস্তার পূর্বরাত্রিতে ; সেই তিথির রাত্রিশেষে পূর্বাকাশে অতি ক্ষীণ চাঁদের রেখাটি দেখার মতো সৌভাগ্য হাঁদের হয়েছে, তাঁরা জানেন ও-রকম একটি করুণ ও হৃদয় দৃশ্য মানবগোচর প্রকৃতিতে আর নেই। এখানে বান্দ্যাকির তুলনায় কালিদাসের উপমাটি প্রসঙ্গের পক্ষে সার্থকতর ; কেননা সুরূপক্ষে ক্ষীণ চাঁদও উজ্জ্বল, আমরা তা দেখে সুখ অনুভব করি, কিন্তু কৃষ্ণপক্ষের চাঁদের স্নানিমা আমাদের মনে বিষাদের সঞ্চার করে।

শ্লোক ৯৩

মেঘলা দিনে যেন মলিন কমলিনী : উ ৮৬, ‘তুহিনমম্বনে যেমন পদ্মিনী’ তু। উ ৮৫-এ যক্ষপ্রিয়ার স্বাভাবিক রূপ বর্ণিত হয়েছে, তার অব্যবহিত পরেই বলার প্রয়োজন ছিলো যে তার বর্তমান রূপ অন্য প্রকার ; শীতাহত পদ্মের মতো তারও এখন প্রাকৃত স্ত্রী অবলুপ্ত। কিন্তু শীতের পদ্য যুমুর্ষু ; যক্ষপ্রিয়ার তবু আশা আছে (পৃ ১০), তাই কবি আবার পদ্মের উপমাই অন্য ভাবে ব্যবহার করলেন ; ‘জ্যেগেও নেই, ধুমিয়েও নেই’ এই মস্তব্যে অবসাদ আর নবজীবনের সম্ভাবনা যুগপৎ বোঝা গেলো। মেঘ কেটে গেলে পদ্য জ্যেগে উঠবে, তেমনি যক্ষ ফিরে এলে, বা মেঘের বাগী শুনে, যক্ষপ্রিয়ার পুনরুজ্জীবন হবে।

মল্লির মতে এখানে প্রণয়ের ষষ্ঠ দশা (বিষয়দেব বা অবসাদ) সূচিত হচ্ছে

শ্লোক ৯৪

শুদ্ধমান : প্রসাধনহীন মান।

উ ৯০-এ যে-মিলন সম্পূর্ণ কাল্পনিক, এখানে তাকে স্বপ্নের আকারে

উপলব্ধি করার চেষ্টা দেখা যায়। যখন অলীক হ'লেও বাস্তবসদৃশ, আর সাক্ষাৎ সন্তোষ যখন অসম্ভব তখন বাস্তবসদৃশ যথুই কাম্য। এখানে যক্ষপ্রিয়ার রোদনে লজ্জাত্যাগ সূচিত হচ্ছে, মল্লির এই মত আমরা মানতে পারি না।

উ৮৫-৯৬, এই বারো শ্লোক যক্ষপ্রিয়ার বর্ণনা, পরের পাঁচটিকেও প্রকারান্তরে তা-ই বলা যেতে পারে। 'মেঘদূতে' অন্য কোনো একটি প্রসঙ্গের জন্য এতগুলো শ্লোকের ব্যবহার হয়নি।

শ্লোক ৯৫

পরশে কর্কশ : স্পর্শে ক্লেশকর ; তৈলাদির অভাবে বেনী এত ক্লক যে স্পর্শ করলে আঘাত লাগে।

'কামসূত্রে' পুরুষ ও নারীর বাঁ হাতে দীর্ঘ ও রঞ্জিত নখ রাখার নির্দেশ আছে ; ডান হাত আহার ও অন্যান্য কর্মে ব্যবহৃত হয় ব'লে তাতে নখ রাখা বারণ। ধ'রে নিতে হবে, যক্ষপ্রিয়া ডান হাতে কপাল থেকে চুল সরিয়ে দিচ্ছে (বিরহাবস্থা বোঝাবার জন্য ডান হাতেরও নখ কাটছে না)। (টী উ৯৯ দ্র)।

মল্লির মতে এখানে প্রণয়ের অষ্টম দশা (উন্মাদ বা চিত্তবিভ্রম) সূচিত হচ্ছে (বার-বার চুল সরিয়ে দিচ্ছে ব'লে), কিন্তু আমরা সে-রকম কোনো লক্ষণ দেখতে অক্ষম।

শ্লোক ৯৬

উ৮৬-এ যে-বিরহাবস্থার বর্ণনা শুরু হয়েছে, এই শ্লোকে তার চরম পরিণতি। মল্লিনাথ প্রণয়ের দশ অবস্থার উল্লেখ করেছেন : চক্ষুঃপ্রীতি মনঃপ্রীতি সঙ্গ-সংকল্প অনিদ্রা কুশতা অবসাদ হ্রীত্যাগ উন্মাদ মূর্ছা ও মৃত্যু। যক্ষপ্রিয়া নবম দশায় পৌঁচেছে, এখন মেঘ যক্ষের বার্তা জানিয়ে শীঘ্র তার প্রাণরক্ষা করুক।

সংস্কৃত সমালোচনা (সংস্কৃত কবিতার মতোই) কিছুটা আক্ষরিক পথে চলতো : এই অংশে প্রণয়ের প্রথম দশার (চক্ষুঃপ্রীতি) উল্লেখ নেই, মল্লিনাথ তা লক্ষ করতে ভোলেননি, এবং কবির এই অবহেলার সমর্থনে দীর্ঘায়িত যুক্তিও দিয়েছেন। নায়ক-নায়িকা (সম্ভবত বহুকাল ধ'রে) বিবাহিত, অতএব চক্ষুঃপ্রীতির অবস্থা তারা পেরিয়ে গেছে। অবশিষ্ট আট দশা পর্যায়ক্রমে

বর্ণিত হয়েছে কিনা, সে-বিষয়েও আমরা সন্দেহান ; কিন্তু যদি কিছু ব্যতিক্রম ব'টে থাকে, আমরা তাতে আপত্তি করবো না ।

ভূষণবর্জিত পেলব তনু : আমরা ভাবছি যক্ষপ্রিয়া মনের হুঃখে ভূষণত্যাগ করেছে— কিন্তু না, মল্লিনাথ এখানেও আমাদের মোহভঙ্গ না-ক'রে ছাড়েননি, তাঁর মতে ভূষণত্যাগের হেতু কুশতা (পৃঃ তু) ।

অন্তরাঙ্গায় আর্দ্র' : 'আর্দ্র' শব্দের দুই অর্থ : কোমল ও সিক্ত ।

যক্ষপ্রিয়া একবার উঠছে একবার বসছে, কিছুতেই শান্তি পাচ্ছে না — এই অত্যন্ত অশক্তির (অক্ষমতা) দ্বারা, মল্লির মতে, প্রণয়ের নবম দশা (মুর্ছা) সূচিত হচ্ছে । যক্ষপত্নীর এই ব্যবহারে আতিশয্য প্রকাশ পাচ্ছে নন্দেহ নেই — সে যখন গালে হাত দিয়ে চুপ ক'রে ব'সে থাকে তখনই তাকে বেশি ভালো লাগে আমাদের — কিন্তু অবস্থাবিশেষে এ-রকম অস্বৈর্ঘ্য স্বাভাবিক, তাকে নবম বা দশম দশা বললে বেশি কিছু বলা হয় না ।

শ্লোক ১৭

'ভাগ্যবান আমি', তা ভেবে, 'সুভগসুভগভাবঃ' : নিজেকে যে সুভগ বা ললনাপ্রিয় ব'লে ভাবে ('সুভগ' শব্দের এক অর্থ ললনাপ্রিয়) । 'আমি জাঁক ক'রে এ-সব কথা বলেছি তা ভেবো না, আমার বর্ণিত কাশ্যাদি লক্ষণসম্বিত আমার প্রিয়াকে অচিরেই প্রত্যক্ষ করবে ।'

'মেঘদূতে' কালের দুই স্তর বিষয়ে মাঝে-মাঝে আমাদের সচেতন হওয়া প্রয়োজন ; যক্ষের এবং আমাদের কল্পনার মেঘ যক্ষত্ববনে উপনীত হয়েছে, কিন্তু এখনো যক্ষপত্নীকে দ্যাখেনি ; আবার, মেঘ আসলে এখনো রামগিরিতেই অপেক্ষা করছে, যক্ষের উক্তি শেষ হ'লে যাত্রা করবে । দুই অর্থেই 'অচিরে' হ'তে পারে ।

শ্লোক ১৮

উঃ ৭ তু : 'স্তম্ভ কয় আর স্তম্ভ কেশদামে যল্ল-প্রকাশিত প্রিয়ার মুখ' । বিরহিণী চূলে তেল দেয় না, গালে হাত দিয়ে ভাবে, তাই তার মুখ অংশত আচ্ছাদিত । লুটিয়ে-পড়া চূলের জন্ত তার চোখের প্রসার অবরুদ্ধ, অর্থাৎ সে আড়চোখে তাকাতে পারে না । কাজল পরে না, স্ফূরণ করে না, তাই চোখের জ্যোতিঃ হীন হয়েছে । এই অবস্থায়, মেঘ আসল হ'লে তার চোখ

হঠাৎ স্পন্দিত হবে। অন্তত এই একস্থলে, যেন নিজেরই অজান্তে, কাসিদাস স্বীকার করেছেন যে প্রসাধনহীন অবস্থাতেও সৌন্দর্য সম্ভব। ‘নীনাহত পদ্মের মতো স্পন্দিত চোখ’ এই উপমা বাল্মীকিতেও আছে।

মিথকজ্জলশূন্য, ‘অঞ্জনস্নেহশূন্যম্’ : কাজলের সঙ্গে ঘূতাদি দ্রব্য মিশিয়ে তাকে ‘মিথ’ করা হ’তো।

এমন বাম আঁখি : ‘বাম’ শব্দ মূলে নেই, কিন্তু মল্লি বলেন বাম চোখই অভিপ্রেত, পরের প্লোকে বাম উরুর উল্লেখও তা বোঝা যায়। দানে, দেব-পূজায়, স্পন্দনে ও অলংকরণে পুরুষের দক্ষিণ ও নারীর বাম দিক প্রশস্ত। নারীর বাম অঙ্গের স্পন্দন মঙ্গলসূচক ; এখানে কোনো প্রকট তদ্বির পরিবর্তে শুধু যে বাম চোখ ও উরু স্পন্দিত হ’লো, তাতে এই বিষাদ প্রতিমার ছবিটি আরো স্পষ্ট হ’লো আমাদের মনে।

উর্ধ্বকম্পনে : ‘নিম্নস্তনিদানে’ আছে — শিরস্পন্দনে রাজহতলাভ, ললাট-স্পন্দনে উকীষলাভ, ক্রস্পন্দনে শুভলাভ, নয়নের উপরিভাগের স্পন্দনে ইষ্টলাভ ও অপাঙ্গস্পন্দনে ইষ্টহানি সূচিত হয়। যক্ষপ্রিয়া অচিরে দয়িতের বার্তা শুনবে, তাই এ-সব শুভলক্ষণ। আশোকবনে হনুমান আসার প্রাক্কালে সীতার ‘বাম নেত্র স্মরিত, বাম বাহু যোমাক্ষিত ও বাম উরু স্পন্দিত’ হ’লো (বা-রাম, রা-ব, সূন্দর : ৬)। কিন্তু চোখের উপরিস্পন্দনরূপ হৃদয়ের চিত্তের পিছনেও কোনো প্রচল ছিলো, তা ভাবতে আমরা মনঃপীড়া অনুভব করি। (বাম ও দক্ষিণ বিষয়ে টী পূ৯ দ্র।)

সুরার পরিহারে : অশোকবনে সীতার সাক্ষাৎ পেয়ে হনুমান তাঁকে বলছেন : ‘তোমার অদর্শনে রাম শোকমগ্ন হয়ে আছেন, তিনি মাংস খান না, মত্ত পান করেন না, কেবল বিহিত বস্ত্র ফলমূল খান।’ (সূন্দর : ৩৬ : ৪১, অনু : রা-ব।) সুরাত্যাগ বিরহী ও বিরহিণীদের প্রধাঙ্গিত কৃত্য কিনা সে-বিষয়ে, সুখের বিষয়, মল্লিনাথ কিছু বলেননি।

মত্ত বিষয়ে টী উ৬৯ দ্র। বস্ত্র সুরাপানে চোখের দীপ্তি ও বিলাস বর্ধিত হয়, এ-বিষয়ে সংস্কৃত কবির অাবহিত ছিলেন।

মেঘ এই প্লোকে যক্ষপত্নীকে দেখতে পেলো।

মোক ৯৯

মৎ : ‘করকহ’ (ভু বহীকহ) : করক, বা হাতে জন্মায়। ‘করকহপদ’

—নখচিহ্ন। ভারতীয় রতিশাস্ত্রে নখক্ষতের স্থান খুব উচ্চে ; কাব্যে তা নিয়ে বিস্তর বাড়াবাড়ি ঘটে থাকলেও ব্যাপারটাকে নিছক কবিত্রিসিদ্ধি বলে উড়িয়ে দেয়া যায় না। সেকালে উচ্চবর্ণের পুরুষ ও নারীর বাঁ হাতে লম্বা নখ রাখার প্রথা ছিলো। (টী উ২৫ দ্র) আধুনিক ফ্যাশানবতীরাও ত্রিকোণ ও রঞ্জিত নখ রাখেন — তাতে এই নিঃশব্দ ঘোষণাও থাকে যে তাঁদের কায়িক শ্রম করতে হয় না। কালিদাসের হাতে এই প্রসঙ্গের আশ্চর্য ব্যবহারের জন্য পৃ৩৬ দ্র।

মুক্তাজাল : মুক্তার মেখলা, কাঞ্চী বা রশনা, কটির ভূষণ, এর বালর উরু স্পর্শ করতো। (চিত্র ২, ১৫ ও ১৬ দ্র) আধুনিক পাশ্চাত্য নারীর বেণ্টের মতো, মেখলাও বসনের উপরিভাগে ধারণ করা হ’তো ; প্রাচীন ভারতীয় ভাস্কর্যে এই ভূষণ সর্বদাই দেখা যায় ; পৃ২৯ ও ৩৬-এ এর উল্লেখ ভোলবার নয়।

মল্লিনাথের অতিসূক্ষ্মতায় কখনো-কখনো ক্ষিপ্ত হ’তে হয় : তিনি প্রথমে ‘রতিরহস্য’ উদ্ধৃত করেছেন : ‘উদর স্তন পার্শ্ব বাহু বক্ষ শ্রোণী ও উরু — এই ক-টি নখক্ষতের স্থান,’ তারপর বলছেন যক্ষপ্রিয়ার উরুতে বর্তমানে আর নখক্ষতজনিত দাহ নেই, তাই শীতলস্পর্শ মুক্তাজাল ধারণ করা নিরর্থক। কিন্তু মুক্তাজাল বসনের উপর ধারণ করা হ’তো, অতএব তার স্পর্শের কথাটা জরুরি নয়। উপরন্তু, যক্ষপ্রিয়ার ভূষণত্যাগের কারণ বিবহব্যাখ্যান নয়, এ-কথা ভেবে আমরা মনঃক্ষুণ্ণ হই। তার চোখ কটাক্ষ ভুলেছে, তাও দুঃখে নয়, হ্রস্ব অভাবে।

সংবাহন : মর্দন, massage। উ৮১ স্মর্তব্য : যক্ষ পত্নীর বাম পদ আঁকা করে, অর্থাৎ পা টিপে দিতে চায়। সন্তোগের পরেও সে তা-ই ক’রে থাকে। কাংস্যায়নে সংবাহনের উল্লেখ আছে, কিন্তু তা উভয়পক্ষেরই কৃত্য, আর তার কোনো সময়ও নির্দিষ্ট নেই। সন্তোগান্তিক পদসংবাহন যক্ষের ব্যক্তিগত অভ্যাস, বা তার কোনো ঐতিহ্য আছে, সে-বিষয়ে মল্লিনাথ কোনো মন্তব্য করেননি।

বাম উরু : যদি কোনো পাঠক হঠাৎ প্রশ্ন করেন, ‘উরু কেন ?’ ‘নিমিত্ত-নিদান’ তারও উত্তর নিয়ে তৈরি। ‘এক উরুর স্পন্দনে রতিপ্রাপ্তি’ উভয় উরুর স্পন্দনে চাকবসনপ্রাপ্তি সূচিত হয়।’ যক্ষপ্রিয়ার শুধু বাম উরু স্পন্দিত হচ্ছে। .

শ্লোক ১০০

প্রহরকাল : এক ঘাম বা তিন ঘণ্টা। ‘রতিসর্বস্ব’র উল্লেখ ক’রে মল্লি বলছেন, সমর্থ ও তরুণ দম্পতির মিলন প্রহরকাল স্থায়ী হ’তে পারে, স্বপ্নেও তাই হবে, মেঘ যেন হঠাৎ ঘুম ভাঙিয়ে যক্ষপ্রিয়াকে বঞ্চিত না করে ! কিন্তু এই ব্যাখ্যা আমাদের কাছে অগ্রাহ্য, কেননা কোনো স্বপ্নরমণ তিন ঘণ্টা স্থায়ী হ’তে পারে না (কোনো-কোনো মনোবিজ্ঞানীর মতে একটি স্বপ্নের দীর্ঘতম স্থায়িত্বকাল তিন সেকেন্ডের বেশি নয়)। বরং এ-কথা ভাবা সংগত মনে হয় যে মেঘ রাত্রির শেষ যামে বিরহিণীর বাতায়নে উপস্থিত হবে, এবং ভোর হওয়া পর্যন্ত (ঘুম ভাঙার স্বাভাবিক সময় পর্যন্ত) নিঃশব্দে অপেক্ষা করবে। (উঃঃ-এ যক্ষপ্রিয়া স্বপ্নমিলনের চেষ্টা করছে, এখানে হয়তো বা সে-চেষ্টা সফল হ’তে পারে।)

শ্লোক ১০১

বাতাসে মানিনীরে জাগিয়ে : মল্লির মতে ‘মানিনী’—মনস্বিনী, অহুচিত বিষয়ে বা কার্ষে অসহিষ্ণু। (আকস্মিক বা ক্রুত নিদ্রাভঙ্গে সে কুপিত হ’তে পারে।) অভিমানিনী অর্থগ্রহণেও বাধা নেই। বাতাসে : এটা যক্ষপ্রিয়ার প্রভুত্বের ব্যঞ্জনা। মল্লি ভোজরাজের উক্তি তুলে দিয়েছেন : ‘পায়ে যুহুমর্দন, বৃকে শীতল বাজন, বা মধুর গীতধ্বনি — এই হ’লো প্রভুস্থানায় ব্যক্তিদের ঘুম ভাঙাবার উপায়।’

মালতী : অভিধানের প্রথম অর্থে যুধীজাতীয় লাক্ষ্য ফুল বোঝায়, কিন্তু মল্লিনাথ অর্থ দিয়েছেন জাতী, যা nutmeg (জায়ফল)-এর সমার্থক হ’তে পারে। ‘প্রত্যাস্থস্তাং সমমভিনবৈর্জালকৈর্মালতীনাম,’ — এই পঙ্ক্তির দুই অর্থ সম্ভব : ‘জেগে উঠলে প্রিয়াকে মালতীমুকুলের মতো প্রফুল্ল দেখাবে’, বা ‘মালতীকোরক যখন ফুটেবে প্রিয়াও তখন জেগে উঠবে’। এখন মালতী যদি যুধী হয়, তাহ’লে ব’বে নিজে হয় যক্ষপত্নী অপরাহে ঘুমিয়ে লাক্ষ্যর মেঘের ব্যজনে জাগরিত হ’লো ; এই প্রস্তাব মেনে নেবার বাধা আছে, কেননা যক্ষপ্রিয়া নানা কাজে দিন কাটায় আর রাতে ঘুমের চেষ্টা করে (উঃঃ)। তাছাড়া হৃৎসংবাদ দেবার পক্ষে প্রাতঃকালই প্রশস্ত এবং রাত্রি-শেষে আগত ও অপেক্ষমাণ মেঘের চিত্রই অধিক চিত্তগ্রাহী। আমার ধারণা, মালতীকে কোনো প্রাতঃকালীন ফুলের নামান্তর ব’লে ধরলেই ভাবের দিক

থেকে সংগত হয়। রা-ব আমাদের জানিয়েছেন, মালতী—জাতী, ‘সঙ্কার ফোটে, সকালে শীর্ণ হয়। কিন্তু মুকুল সকালেও তাজা থাকে।’

লুকোবে বিদ্যাঃ : ‘মেঘ তার প্রিয়া বিদ্যাংকে সঙ্গে নিয়ে যাবে, কিন্তু ক্ষুরণ ক’রে ভয় দেখাবে না’ (রা-ব) ; কিন্তু মল্লি তাঁর যতাব অনুযায়ী সুস্নতর ব্যাখ্যা করছেন : বিদ্যাং ক্ষুরিত হ’লে যক্ষপ্রিয়ার দৃষ্টি প্রতিহত হবে, সে যক্ষার মুখ স্পষ্ট দেখতে পাবে না।

দেখবে অনিমেঘে, ‘স্তিমিতনয়না’। ‘স্তিমিত’=নিশ্চল, অনিমেঘ (পৃ৩৭ তু)।

ধীরে-ধীরে, ‘ধীরঃ’ : মল্লির অর্থ, মেঘ দৃঢ় ও স্পষ্ট উচ্চারণে বলবে, যাতে কোনো কথা স্থলিত না হয়, মানিনী সব শুনতে পায়। যাতে সে ত্রস্ত না হয় এই অর্থও হ’তে পারে — মন্দরকাণ্ডে সীতার সমক্ষে হনুমানের ভাষণও ছিলো ধীরমধুর।

শ্লোক ১০২

এখানে যক্ষের বার্তা আরম্ভ হ’লো। মেঘ প্রথমেই ‘অবিধবা’ সম্বোধন ক’রে জানিয়ে দেবে, যক্ষ এখনো বেঁচে আছে।

স্নিগ্ধগন্তীর স্বননে প্রবাসীর ই : মল্লির মন্তব্য — মেঘ বলতে চায় সে শুধু বার্তাবাহ নয়, ঘটক ; তার সাহায্যে বিচ্ছিন্ন পতিপত্নীর মিলন ঘটে। এবং সে যখন পথিকেরও সহায়ক, তখন বজ্র (যক্ষের) পক্ষে অধিকতর উপকারী হবে ভাতে আর সন্দেহ কী।

শ্লোক ১০০

মেঘের মুখে যক্ষের বার্তা আরম্ভ ক’রেই কালিদাস একটি শ্লোকের বিরতি দিয়েছেন, এতে তাঁর নাটকীয় বোধের পরিচয় পাই। আর-একবার (এবং শেষবার) যক্ষপ্রিয়াকে আমরা দেখলাম। পূর্বে জেনেছি সে অনিমেঘ নয়নে মেঘকে দেখছে, এখন সে উচ্ছ্বসিত স্বদয়ে উন্মুখ হ’য়ে তার কথা শুনছে — এখানেই তার কাছে আমাদের বিদায় নিতে হ’লো। কাব্যের পূর্ণতার দিক থেকে এই শ্লোকটির প্রয়োজন ছিলো। এর পর নয়টি শ্লোক (১০৫-১১৩) যক্ষের নিজের ক্লিষ্ট অবস্থার বর্ণনা — আমরা আবার রামগিরিতে ফিরে যাবি।

যেমন মৈথিলী পবননন্দনে : মল্লিনাথের সাহায্য না-পেলেও আমাদের বুঝতে দেবি হ'তো না যে এই উল্লেখের দ্বারা কাব্যের প্রথম শ্লোক আমাদের মনে করিয়ে দেয়াই কবির উদ্দেশ্য। প্রারম্ভেই সীতার স্মৃতিকে আত্মান ক'রে তিনি কাব্যের সুর বেঁধেছিলেন ; সমাপ্তি যত কাছে আসে তত স্পষ্টভাবে আমরা বুঝতে পারি সেই স্মৃতি সমগ্র 'মেঘদূত'র পক্ষে কত সংকেতময়। 'সাতা ও হনুমানের উল্লেখে বন্ধপ্রিয়ার পাতিব্রত্য ও মেঘের দৌত্য ব্যঞ্জিত হচ্ছে।' (মল্লি)

'রসাকরে' আছে, নারীর কাছে প্রেরণীয় দূত ব্রহ্মচারী, বলবান, ধীর, মায়াবী, মানবজিত, ধীমান, উদার ও নিঃশঙ্ক বক্তা হবে। পূর্বমেঘে নদী-সমূহের সঙ্গে মেঘের ব্যবহার থেকে তার ব্রহ্মচর্যের কোনো পরিচয় পাই না, উপরন্তু পত্নী বিত্যাৎকে সে সঙ্গে নিয়েই চলেছে। তবে অন্ত্যস্ত বিশেষণ তার বিষয়ে প্রয়োজ্য হ'তে পারে। (এই বর্ণনা অনুসারে আদর্শ দূত বাল্মীকির হনুমান ; হয়তো হনুমানের দৃষ্টান্ত থেকেই এই লক্ষণসমূহ রচিত হয়।)

প্রিয়ের সমাচার : অভিসর্গ মল্লিনাথ বলছেন — পাছে কেউ ভাবে শুধু বার্তা শুনে কী লাভ, তাই বন্ধ বিরহকালে বার্তার স্নান্যতা বুঝিয়ে দিচ্ছে : এই বার্তা (আধুনিক কালে পত্র বা টেলিফোন) সাক্ষাৎমিলনের চাইতে অল্পমাত্র নূন।

শ্লোক ১০৪

নিজেরও লাভহেতু : মল্লিনাথ তারিবি উদ্ধৃত করেছেন, 'পরোপকারের নামই লক্ষ্মী', আর শ্রীহর্ষ — 'সামুসেবা, লক্ষ্মীলাভ ও আকাশভ্রমণ কার না অভিপ্রের্ত ?' পরোপকারহেতু পুণ্য ও আকাশভ্রমণরূপ স্তম্ভ মেঘেরও লাভ হবে। আনুগ্মান্যঃ : পরোপকার হেতু বার আনু স্নান্যনীর (মল্লি) ; প্রশংসামূলক বিশেষণ।

কেননা প্রাণীদের জীবন অস্থির : এখানে স্মরণ্য যে দেবযোনি ও দেবতা-গণ, এমনকি স্বয়ং ইন্দ্র অমর নন, প্রলয়কালে ত্রিলোকের ধ্বংস হয়, অসংখ্য ইন্দের উত্থান ও বিনাশ ঘটেছে। যক্ষের আয়ুষ্কাল ও সন্তোষের সীমা মানুষের তুলনার অতি দীর্ঘ হ'লেও সে মরণশীল প্রাণীমাত্র, অতএব

* এই শব্দ এ-বাক্য সংক্ৰান্ত সন্ধ্যা-রূপ রেখেছিলাম, বর্তমানে তা বর্জিত হ'লো। —
পঞ্চম সংস্করণের টী।

এ-ক্ষেত্রেও কুশল-প্রশ্নই প্রথম কৃত্য। যক্ষ ‘অবিধবা’ সম্বোধনদ্বারা ইতিপূর্বে জানিয়েছে সে নিজেকে ভালো আছে, এখন প্রিয়র কুশল তার জিজ্ঞাস্য। কুশলসমাচারের উল্লেখ পৃঃ-এ প্রথম পাওয়া যায়।

এখানেও আমরা বাস্তবিকর প্রাতিক্ষনি স্তনতে পাই : অশোকবনে সীতাকে হনুমান বলেছেন, ‘দেবী, আমি রামের বার্তা নিয়ে এসেছি, তিনি কুশলে আছেন, তোমার কুশল জিজ্ঞাসা করেছেন।’ (বা-রাম, রা-ব, সুন্দর : ৭)

শ্লোক ১০৫

কেবল মনোরথে : মূলে ‘সংকল্প’ (প্রণয়ের তৃতীয় দশা), মল্লির অর্থ মনো-রথ বা অভিলাষ। উ১০-তে যার জন্ম হৃদয়ে অথবা কল্পনায় (‘হৃদয়নিহিতা-রস্তম্’) এখানে তারই উৎস অভিলাষ (‘সংকল্পে’রও এক অর্থ কল্পনা)। শাদা বাংলায় দুয়েরই অর্থ ‘মনে-মনে’। লক্ষণীয়, উ৮৬-৯৮এ পত্নীর প্রসঙ্গে উল্লিখিত অনেক তথ্য যক্ষ নিজের বিষয়েও ব্যবহার করছে (উ১০৫-১১১) —মানসরমণ, বপ্নমিলন, চিত্রদর্শন বা রচনা, অহৈর্ঘ্য। অনুরাগের সমতা-বশত নায়কনায়িকার একই অবস্থা বোঝানো হ’লো, অথচ তারই মধ্যে সুকুমার একটু প্রভেদ আছে যেন ; কখনো মনে হয় নায়িকার কষ্ট বেশি, কখনো মনে হয় নায়কের, এবং দুই গুলে দুই রকমের স্বাদ পাওয়া যায়। অদূরে বা অব্যবধানে একই প্রসঙ্গের পুনরুক্তি ‘মেঘদূতে’ অনেক আছে (পূর্বমেঘের নদীনাস্নিকার্য্য স্মরণীয়) ; কিন্তু এগুলোকে ঠিক পুনরুক্তি বলা যায় না ; মূল প্রসঙ্গ এক হ’লেও, দৃশ্যগত বা ভাবগত বৈচিত্র্য অধিকাংশ স্থলেই বিদ্যমান। এই স্লোকে বিশেষণ প্রয়োগের চাতুরী লক্ষণীয় ; একই শব্দ, পরস্পর পঙক্তিতে বিভক্ত হ’য়ে, যল্ল ও চাক্র পরিবর্তনের ফলে উভয় ক্ষেত্রেই মনোজ্ঞ হয়েছে। সব প্রথা মেনে নিয়ে, মহাশিল্পীরা প্রথার উপর বিজয়ী হন কেমন ক’রে, উত্তরমেঘের শেষাংশ তার প্রোজ্জ্বল দলিল।

মানসরমণ প্রসঙ্গে অগ্নি দুটি ঘটনা উল্লেখ্য। মহাতারতে আছে, মিথিলা-রাজ জনকের (সীতার পিতা নন) দেহে জ্বলভা নামে এক সন্ন্যাসিনী যোগবলে প্রতিষ্ঠা হন, এবং দেবশর্মা ঋষির শিষ্য বিপুল গুরুর অনুপস্থিতিকালে গুরুপত্নী রুচিরার দেহে ছায়াক্রমে প্রবেশ ক’রে রুচিরাকে ইন্দ্রের লালসা থেকে রক্ষা করেন (অনু : বা-বা, শান্তি : ২২ ও অনুশাসন : ৯)। কিন্তু

যক্ষ যোগী নয়, তার অলৌকিক শক্তিও আপাতত বিনষ্ট হয়েছে ; ‘মনে-মনে তোমার দেহে দেহ মিলাই’, তার এই উক্তি সম্পূর্ণ মানবিক ব’লেই মর্মস্পর্শী।

শ্লোক ১০৬

সর্বসমক্ষে উচ্চাৰ্ঘ্য কথাও যে চুপ্‌চুপে লোভে কানে-কানে বলতো, সে আঁজ হৃদয়ের গোপন কথাও অন্তের মুখে ব’লে পাঠায়, এমনি দুর্দশা তার। পরবর্তী নয় শ্লোক (১০৭-১১৫) উত্তম পুরুষে রচিত ; যক্ষ, মেঘের মুখ দিয়ে, তার পত্নীকে প্রত্যক্ষভাবে সম্বোধন করছে।

শ্লোক ১০৭

প্রিয়ঙ্গু (লতা) ও শ্যামা সমার্থক ; ‘শ্যামা’ বলতে প্রিয়দর্শনও বোঝায়, অজ্ঞাত অর্থের জন্য প্রিয়দর্শন টী উচ্যে দ্র। প্রিয়ঙ্গুলতায় নারীর স্পর্শে ফুল ফোটে (টী উচ্যে দ্র)। ব্যাকরণ, অনুষঙ্গ ও সৌকুমার্য, তিন দিক থেকেই এই লতা প্রিয়র দেহ স্মরণ করিয়ে দিচ্ছে।

চণ্ডী—‘ক্রুদ্ধা’। এখানে এই সম্বোধনের কারণ কী ? মঞ্জির ব্যাখ্যা উজ্জল ‘উপমানকথনমাত্রেণ ন কোপিতব্যমিতি ভাবঃ’। তোমার তুলনীয় কিছু আছে এ-কথা বলামাত্রই রাগ কোরো না, কেননা — শেষ চরণে বলা হ’লো — তোমার রূপের তুলনায় সত্যি আর-কিছু নেই। কিন্তু নেই ব’লে যক্ষ সুখী নয়, ‘হায়’ শব্দে তার আক্ষেপ প্রকাশ পাচ্ছে।

শ্লোক ১০৮

ধাতুরাগ—গেরিমাটি, পাহাড়েই তা পাওয়া যায়। (‘কুমার’ : ১:৪ ও ১:৭ দ্র)। মঞ্জির ব্যাখ্যা : পাথরের গায়ে পত্নীকে আঁকার পর যক্ষ নিজেকে তার পদতলে আঁকার চেষ্টা করতো, কিন্তু রা-ব একটি সরল অর্থ প্রস্তাব করেছেন, ‘সে নিজেকে চিত্রিত প্রিয়র পায়ে পড়বার চেষ্টা করত।’ মঞ্জির অর্থই সংগত, কেননা চোখের জল চিত্রাঙ্কনেরই অন্তরায় হ’তে পারে, পতনের নয়।

শ্লোক ১০৯

ভরুপত্রে : বনদেবতাদের অশ্রুবিদ্যু ভরুপত্রে পড়ছে কেন ? মঞ্জি বলেন, তাঁরা তঞ্চলদ্বারা অশ্রুধারণ করছেন, এই অর্থ ধ্বনিত হচ্ছে। তাছাড়া,

১২৬ কালিদাসের মেঘদূত

মহাত্মা গুরু ও দেবতার অশ্রু ভূমিতে পতিত হ'লে দেশভ্রংশ মহাহুঃখ ও মৃত্যু সূচিত হয়। এখানে দেবীশ্রী মাটিতে পড়ছে না, এটা যক্ষের পক্ষে সুলক্ষণ। মুক্তার মতো স্থল অশ্রুবিন্দুর উল্লেখ 'রঘুবংশে'ও আছে (৬ : ২৮)।

শ্লোক ১১০

নিরুক্তকারের ঢাকা — 'বায়ু স্পৃশ্য, কিন্তু অমূর্ত, তাই আলিঙ্গনের অযোগ্য। যক্ষের এই কথা উন্মত্তের প্রলাপমাত্র, এই 'আলিঙ্গন'ও নির্দোষ। (এতে যক্ষের চরিত্রদোষ ঘটেনি)।' নিরুক্তকারের নির্বুদ্ধিতায় মল্লিনাথ ক্রুদ্ধ হ'য়ে বলছেন : 'এই মন্তব্যই উন্মত্তের প্রলাপ, অতএব উপেক্ষণীয়।' আমরা সর্বাস্তঃকরণে মল্লিনাথকে সমর্থন করি। ১০৭-১০ শ্লোকে বিরহদশার চার বিনোদ বর্ণিত হয়েছে; মল্লিনাথ 'গুণপতাকা' উদ্ধৃত ক'রে বলছেন যে বিয়োগের কালে সাস্ত্র্যের উপায় সদৃশ, প্রতিকৃতি, স্বপ্নদর্শন ও অঙ্গস্পৃষ্ট-স্পর্শ। (বা-রামে বিরহী রামের উক্তি : 'হে বায়ু, কান্ত্যাকে স্পর্শ করার পর আমাকেও স্পর্শ কোরো।') যক্ষ প্রিয়ঙ্গু ইত্যাদিতে প্রিয়ার সাদৃশ্য দ্যাখে, পাথরে তার ছবি আঁকার চেষ্টা করে, স্বপ্নে মিলিত হয়, প্রিয়ার অঙ্গস্পৃষ্ট বায়ুকে স্পর্শ করে। প্রতিকৃতি ও স্বপ্নদর্শন, এই দুই বিনোদ যক্ষপ্রিয়ারও ব্যবহৃত।

শ্লোক ১১১

ত্রিযামা : দিনে ও রাত্রে চারটি ক'রে যাম আছে, কিন্তু রাত্রির প্রথম ও শেষ যামার্থ কার্ঘ্যত দিনের অংশ ব'লে রাত্রির এক নাম 'ত্রিযামা'।

শ্লোক ১১২

শ্লোক ১০৭-১১১তে যক্ষের উচ্ছ্বাস শুনে মনে হয় সে তার পত্নীর মতোই প্রণয়ের নবম দশায় পৌঁছেছে, কিন্তু এই শ্লোকে তার বৈধ্ব্য ও সুবুদ্ধি প্রকাশ পেলো; এই পরিবর্তন কিছুটা আকস্মিক। মল্লি বলেন, পতির দুর্দশার বিবরণে পত্নী পাছে ভীত হয়, যক্ষ তাই বৈধ্ব্যের পরিচয় দিলো। কিন্তু পশ্চিমী সমালোচকেরা এতে দেখেছেন ভাগ্যের হাতে আত্মসমর্পণ, কেউ বলেছেন পত্নীকে সাস্ত্র্য দিতে গিয়ে যক্ষ নিভেয় হুঃখ ভুলে পুরুষোচিত আচরণ করেছে। এও হ'তে পারে যক্ষের হঠাৎ মনে প'ড়ে গেলো তার বিরহদশার আট মাসই কেটে গেছে — চার মাস বাকি, তাই এই বৈধ্ব্যের জ্বর।

তুমিও, কল্যাণী : মল্লির মতে এখানে কল্যাণী — ভাগ্যবতী ; বন্ধ জানাতে চায় সে তার পত্নীর সৌভাগ্যের প্রভাবেই কোনোমতে বেঁচে আছে ।

লোক ১১৩

অনন্ত বা শেষনাগ বিষ্ণুর শয্যা । বর্ষার চার মাস (১১ আষাঢ় — ১১ কার্তিক) বিষ্ণু নিদ্রিত থাকেন, তাঁর উত্থানের তিথি কার্তিকের শুক্লা একাদশী । মিশরী দেবতা Horus-এর বার্ষিক নিদ্রা তুলনীয় ; বিষ্ণুর যেমন বর্ষার, তেমনি তাঁর নিদ্রা নীল নদীর বন্যার প্রতীক, যে-বন্যা ভারতের বর্ষার মতো, মিশরের সম্পদের নির্ভর । (চিত্র ৭ দ্র ।)

‘মেঘদূতে’ কালের দুই স্তর বিষয়ে পূর্বে উল্লেখ করেছি, (টি উ২৭) ; মেঘের ভ্রমণের ও যক্ষের ভাষণের কাল এক নয় । মেঘের ভ্রমণ কাল্পনিক, কাব্যে অধিকৃত প্রকৃত কাল একদিন মাত্র (পয়লা আষাঢ়) — আসলে ঠিক ততটুকু সময়, যাতে ‘মেঘদূতম্’-এর ষষ্ঠ থেকে শেষ শ্লোক আবৃত্তি করা যায় । শাপাস্ত্রের তারিখ পাঁজির হিশেবে পয়লা কার্তিকে পড়ে ; মল্লি লক্ষ করেছেন যে অতিরিক্ত দশ দিন উক্ত হয়নি, কোনো আধুনিক পাঠক তা নিয়ে বিব্রত হবে না ।

লোক ১১৪

দূতের বিশ্বাসযোগ্যতার প্রমাণস্বরূপ তার হাতে বা মুখে একটি অতি গুরু অভিজ্ঞান পাঠাতে হয় — এমন কোনো বস্তু বা উক্তি, যা প্রেরক ও প্রাপক ভিন্ন অন্য কেউ জানে না । স্তম্ভরকাণ্ডে হনুমানের হাতে রাম সীতাকে পাঠিয়েছিলেন তাঁর নামাঙ্কিত অঙ্গুরীয়, সীতা বনবাস কালীন একটি অবিখ্যাত ঘটনা ব’লে, রামকে পাঠিয়েছিলেন একটি ‘চূড়ামণি’ (শিরোধার্য অলংকার) । যক্ষের অভিজ্ঞান কবিত্বগুণে অনেক বেশি সমৃদ্ধ, এবং প্রেমিকের পক্ষে সত্যিকার উপযোগী ।

আমারই গলা ধরে : মল্লির ব্যাখ্যা — তোমার কণ্ঠলগ্ন অবস্থায় কেমন করে অন্য নায়িকার কাছে যেতে পারি — কী অন্যায় অভিযোগ !

যুহু হেসে, ‘সাস্তর্হাসম্’ : মনে-মনে হেসে । ভেগে উঠে নিছের ভুল বুকে বন্ধপত্নীর হাতের কারণ সুখ ও লজ্জা, কিন্তু স্বামীর কাছে সে হাসি লুকোতে চায় ।

ধূর্ত, ‘কিতব’ : এক অর্থ জুরাফি ।

শ্লোক ১১৫

লোকের কথা, ‘কৌলীন’ = লোকপ্রবাদ, gossip ।

না যেন দেখা দেয় অবিশ্বাস : ‘ময়ি অবিশ্বাসিনী মা ভুঃ’। আধুনিক পাঠকের মনে হ’তে পারে যক্ষ পত্নীকে তার প্রতি নিষ্ঠাবতী থাকতে বলছে (আমি মরেছি বা তোমাকে আর ভালোবাসি না ভেবে অন্য প্রণয়ী নিয়ে না), কিন্তু এ-রকম কোনো কল্পনা যক্ষের বা কালিদাসের পক্ষে অসম্ভব (টী পৃ ৬৮ দ্র)। যক্ষ বলতে চায়, ‘আমার মৃত্যু আশঙ্কা কোরো না, বা বিরহে আমার প্রেম নিবৃত্ত হয়েছে ভেবো না’ — এর বেশি আর-কিছু নয়, কেননা সে আগাগোড়াই ধ’রে নিচ্ছে যে পত্নী নিয়তই তার জগ্য প্রস্তুত থাকবে, নিষ্কর বা পত্নীর মৃত্যুই তার প্রধান আশঙ্কা। (‘আমার চরিত্রদোষ আশঙ্কা কোরো না’, এই অর্থও বিবেচ্য।)

সংস্কৃতে ‘স্নেহ’ ও ‘প্রেম’-এর সমার্থক ব্যবহারে বাধা ছিলো না, পৃ ৪৫-এ ‘পুত্রস্নেহ’ অর্থে ‘পুত্রপ্রেম’ আছে। কিন্তু এখানে দুয়ের মধ্যে পার্থক্য স্পষ্ট; অসহ বিচ্ছেদের প্রভাবে স্নেহ প্রেমরাশিতে পরিণত হ’লো। মল্লিনাথ ‘রসাকর’ থেকে সংযোগ বা মিলিত প্রেমের সাতটি পর্যায় তুলে দিয়েছেন : আলোকন (চোখে দেখা), অভিলাষ, রাগ (কামনা বা মিলনেচ্ছা), স্নেহ, প্রেম, রতি ও শৃঙ্গার। এই ক্রমানুসারে প্রেমের বিশেষ অর্থ — যে অবস্থায় বিচ্ছেদ অসহনীয়। লক্ষণীয়, উ ২৭-এ যক্ষপত্নীর প্রসঙ্গে ‘স্নেহ’ শব্দের ব্যবহার আছে, তার মন পতির প্রতি ‘সন্তুতস্নেহ’ (‘সন্তুত’ = বর্ধিত)। দুটি শ্লোক পাশাপাশি পড়লে ভাবা যেতে পারে যে বিরহে উভয়েরই ‘স্নেহ’ বর্ধিত হ’লেও পত্নীর মনে তা ‘প্রেম’ পরিণত হয়নি; যক্ষ বলতে চায় দু-জনের মধ্যে সে বেশি ভালোবাসে।

শ্লোক ১১৬

এনো অভিজ্ঞান সজে : যক্ষের মতো, তার পত্নীও মেঘের মুখে কোনো অভিজ্ঞান পাঠাবে, তাতে যক্ষ বুঝবে মেঘ কর্তব্যো ক্রটি করেনি।

প্রভাতকুন্দ : কুন্দ হেমন্ত বা শীতের ফুল (টী উ ৬৬ দ্র), কিন্তু এখানে মনে হয় বর্ষাকালীন। Rooke-এর মতে এই ‘কুন্দ’ ও উ ১০১-এর ‘মালতী’ সমার্থক = যুথী। M.W. ‘কুন্দ’ অর্থ যুথী ও করবীর (করবী) দুই দিয়েছেন। রা-বসুর মতে (তার পত্র থেকে উদ্ধৃত করছি) ‘জাতী আর মালতী একই = চামেলি। যুথী = জুঁই, জাতী বা চামেলী নয়। কুন্দ কখনই

করবী নয়। আমার মনে হয় মেঘদূতের কৃন্দ আমাদের কুঁদ, চামেলি নয়।
“প্রাতঃকুন্দ” শিখিল বটে, কিন্তু শিউলির মত র’রে পড়ে না।’

শ্লোক ১১৭

আপনার : মূলে ‘ভবতঃ’।

সাধুতা : মূলে আছে ‘ধীরতা’ — রা-বস্তু অর্থ দিয়েছেন সারস্বত্তা, নির্ভর-
যোগ্যতা। যক্ষ বলছে, ‘প্রত্যুত্তর পেয়েই আপনার ধীরতা অনুমান করবো
তা নয়,’ অর্থাৎ উত্তর না-পেলেও বুঝবো আপনি আমার অনুরোধ রাখবেন।

শ্লোকের শেষার্ধ্বে বিষয়ে মল্লি : শরতের মেঘ গর্জন করে বর্ষণ করে না,
বর্ষার মেঘ বিনা গর্জনেও বর্ষণ করে। নীচজন কথা বলে কাজ করে না,
সুজন কথা না-ব’লে কাজ করে। চাতক জল চাটলে বর্ষার মেঘ নিঃশব্দেই
জল দেয়, তেমনি যক্ষের প্রার্থনাও সে পূরণ করবে। অর্থাৎ, পরোপকার
করা মেঘের স্বভাব।

শ্লোক ১১৭

অনুচিত যাচনা : যক্ষ জানে তার অনুরোধ অনুচিত ; জড় মেঘ বার্তাবহ
হ’তে পারে না (পৃ ৫ ভূ)।

মল্লি ‘সারস্বত্যাংকার’ উদ্ধৃত করেছেন : ‘কাব্যের অন্তে নারকের ইচ্ছার
অনুরূপ সর্বজনের প্রতি প্রয়োজ্য একটি আশীর্বাদ উচ্চারণীয়।’ প্রিয়র সঙ্গে
কখনো বিচ্ছেদ না ঘটুক — কবি এই শুভকামনা পাঠককেও জানাচ্ছেন।
সত্যোক্তনাথ দত্ত এই ভাবটিকে সুন্দর প্রকাশ করেছিলেন — “বিদ্যাং-বিচ্ছেদ
জীবনে না ঘটুক,” বন্ধু! বন্ধুর আশিস লও।’ এখানে ‘বিদ্যাং-বিচ্ছেদ’-এর
দুটো অর্থ করা যায় : বিদ্যাংকপিণী প্রিয়র বিচ্ছেদ ও বিদ্যাংক্ষুরণের উপযোগী
ক্ষণকালের জন্য বিচ্ছেদ। যুগবৎ দুই অর্থ অনুভূত হবার বাধা নেই।

এই টীকার প্রথমশোষণকালে আমাকে একাধিকভাবে সাহায্য
করেছেন শ্রী অলোকরঞ্জন দাশগুপ্ত ও শ্রী বীরেন্দ্রনাথ সেনগুপ্ত।

ଚିତ୍ରମଣ୍ଡଳ

এই মূর্তি Cnidian Venus নামে খ্যাত, এশিয়া মাইনরের দক্ষিণে ক্রিদস (Cnidos) দ্বীপে প্রতিষ্ঠিত হ'য়ে এটি বহুযুগ ধ'রে প্রাচীন প্রতীচীর মনোহরণ করে। আ খ্রি-পূ ৩৫০-এ প্রাক্সিতেলস এটি রচনা করেন; লুসিয়ান (আ খ্রি-পূ ১১৫-২০০)-এর সমকালীন এক লাতিন লেখকের রচনায় এই দেবীর মন্দিরদর্শনের উজ্জ্বল বর্ণনা আছে। দ্রাক্ষালতায় পরিবৃত মন্দির, ফলপ্রসূ তরুতে বেষ্টিত; সেই শ্রামল প্রাকৃত পরিবেশে শুভ্রতর দীপ্তি নিয়ে দাঁড়িয়ে আছেন মূর্তিমতী কামনা। 'কামনা' কথাটাই এখানে ঠিক, কেননা উক্ত লেখক ও তাঁর বন্ধুরা এই পূজনীয়াকে দেখে এতদূর মোহিত হয়েছিলেন যে কেউ-কেউ বেদীর উপর লাফিয়ে উঠে তাঁকে আলিঙ্গন না-ক'রে পারেননি। এই বাবহার পুরোহিতের ঠিক মনঃপূত হয়নি, কিন্তু পরে, কিঞ্চিৎ পারিতোষিকের বিনিময়ে তিনি এমন ব্যবস্থা ক'রে দেন যাতে যাত্রীরা দেবীর পশ্চাৎভাগে অবলোকন করতে পারে, আর তার ফলে দর্শকদের উৎসাহ প্রায় অসীমে পৌঁছয়। কিন্তু এই ভুবনমোহিনী আজ বহুকাল ধ'রে লুপ্ত; আধুনিক মানুষ দেখতে পায় তার রোমক অনুকৃতি, তাও কোনো-কোনো ক্ষেত্রে ছই ধাপ দূরে সরানো। তবু, ছাপা ছবিতেও প্রতিভার সাক্ষর নেই তা নয়; আমরা দেখতে পাচ্ছি, শীতল ও নিশ্চল মর্মর যৌবনে ও জৈবতার স্পন্দমান।

চোদ্দ ও পনেরো শতকের ইতালীয় রেনেসাঁসের প্রধান উৎস ছিলো লাতিন বা রোমক সংস্কৃতি, গ্রীক নয়; স্বয়ং পেত্রার্কা গ্রীক ভাষা জানতেন না। আধুনিক জগৎ প্রাচীন গ্রীসকে উপহার পেলো ইতালি, ফ্রান্স, বা ইংলণ্ড থেকে নয়; তথাকথিত ক্লাসিক মানসের বিপরীতধর্মী আঠারো শতকের বঙ্কাহত জার্মানির হাত থেকে। কিন্তু ক্লাসিক গ্রীক শিল্পের যে-ধারণা স্কিফেল-মানু ও গ্যোটে প্রচার করেন — এবং আজ পর্যন্ত বা লোকমানসে বদ্ধমূল — তার আংশিক প্রতিষ্ঠা অজ্ঞতা ও ভ্রান্তির উপর। গ্রীক শিল্পে যে-তিনটি গুণ তাঁরা আবিষ্কার করেন — সৌন্দর্য, সরলতা ও পরিমিতি — তার মধ্যে শেষ দুটি মৌলিক গ্রীক শিল্পে স্থান পায়নি। পরবর্তী কালে জানা গেছে যে গ্রীক শিল্পের একটি প্রধান লক্ষণ ছিলো বর্ণবিলাস; দক্ষিণ য়োরোপের যে-সব মূর্তি ও মন্দির স্কিফেলমানু দেখেছিলেন — এবং আমরাও দেখছি — তারা কাল, বায়ু ও বৃষ্টির প্রভাবে নিরঞ্জনতা প্রাপ্ত হ'লেও, মূল শিল্পীরা

তাদের সাজিয়ে দিয়েছিলেন বহুবিধ ভূষণে ও বর্ণপ্রলেপে। (আংকেজ মুঞ্জিয়মের কোনো-কোনো নমুনায় আজও তার আভাস দ্রষ্টব্য*। মর্মরমূর্তির গাত্রবর্ণ হ'তো জীবন্ত মাংসের মতো গোলাপি অথবা ব্রাউন, ওষ্ঠাধর রক্তিম, চুল কালো অথবা হলদে, চোখ রত্নরচিত। সোনার পাতে বর্ণ লেপন ক'রে তৈরি হ'তো বসন, শ্রুঙ্গ, হাতের অঙ্গ ও ঢাল, পাতুকা ও ভূষণদাম। প্রাক্সিতেলেস-এর মূর্তিসমূহে যিনি বর্ণলেপ করতেন তাঁর নাম ছিলো নিকিয়াস; খ্যাতিতে তিনি প্রাক্সিতেলেস-এর প্রায় সমকক্ষ ছিলেন। এ-সব তথ্য জানার পর আমরা বরং কৃতজ্ঞ বোধ করি বেশ কিছুটা দেরি ক'রে জন্মেছি ব'লে — যখন মধ্যবর্তী শতাব্দীগুলো গ্রীক শিল্পের বর্ণময় বাহলাকে নিঃশেষে হরণ ক'রে নিয়েছে।

তাহ'লে গ্রীক শিল্পের যে-মৌলিক গুণ বাকি থাকলো, সেটি সৌম্য বা হার্মনি। আলোচ্য প্রতিকৃতিতে এই গুণ সম্পূর্ণরূপে বিদ্যমান।

চিত্র ২

এ-সাবৎ আবিষ্কৃত যেগুলি প্রথমতম নারী বা দেবীমূর্তি, সেগুলি উর্বরতা ও প্রজননশক্তিরই দৃশ্যরূপ মাত্র। প্রাগৈতিহাসিক যুগে (আ খ্রি-পূ ২০,০০০) যে-সব নারীমূর্তি রচিত হয় (AIA, ১ম খণ্ড, চিত্র A৯ এ, বি, সি), সন্তান-ধারণের পরাক্রান্ত যন্ত্র ছাড়া তাদের আর-কিছু ব'লে ভাবা যায় না; তাদের উদর, শ্রোণী ও স্তনযুগ বিরাট, মুণ্ড ক্ষুদ্র অথবা বিকৃত, নাক চোখ বা মুখ নেই। এই শক্তিরূপীণী আদিমাতাকে মানবজাতি ভুলতে পারে না; সম্প্রতি লিকাসো যদি তাকে ফিরিয়ে নাও আনতেন, তবু বহু ঐতিহাসিক যুগ ধ'রে নারীমূর্তির বিবর্তনে আমরা তার প্রতিপত্তি দেখতে পেতাম। আফ্রিকার শিল্পে তার রাজত্ব; মোহেঞ্জোদারো ও হরপ্পার (আ খ্রি-পূ ৩০০০-১৫০০) নিদর্শনসমূহে তার নিশেন উড়ছে। (দেহকে সম্পূর্ণ বর্জন ক'রে শুধু লিঙ্গ ও যোনি-গহ্বরের প্রতীকরচনা মোহেঞ্জোদারোরই কর্ম।) ভাবতে অবাক লাগে, নারীকে তার প্রজননধর্ম থেকে বিচ্ছিন্ন ক'রে নিতে কত দেরি হয়েছে মানুষের, কী হৃদীর্ণ কাল কেটে গেছে 'সৌন্দর্য'কে আবিষ্কার করতে। এই বক্ষীমূর্তি সভ্য মানুষের সৃষ্টি, তার আশ্রা আছে; তার উদ্দেশ্য

* আমার স্মৃতি থেকে একটি উদাহরণ উল্লেখ করছি; দেবী আতেনার বিশাল এক মূর্তি, অবিকলভাবে বাস্তবধর্মী; আরত মেয়ে নীলবর্ণের আভাসের স্তন প্রায় ভীতিকর অর্ধে রোমাক্কর। — চতুর্থ সংস্করণের পাদটীকা।

(হয়তো বাহ-ও স্তনযুগ ভগ্ন হয়েছে বলেই) আমাদের মনে হৃন্দর বলে প্রতিভাত হয়, তবু তার অতিপীন উরুদ্বয়ে আদিমাতার স্মৃতিবোধ এখনো

চিত্র ৩

এই চিত্র যত উৎকৃষ্ট ততোধিক ভাগ্যবান ; ৬অন্টার পেটার একটি অবিস্মরণীয় অনুচ্ছেদে একে মহিমাম্বিত করেছেন, এবং রাইনের মারিয়া রিলকে-র ‘ভেনাসের জন্ম’ কবিতা প’ড়েও (দুয়ের মধ্যে হৃস্পদ ব্যবধান সত্ত্বেও) এই চিত্র দুর্বীরভাবে আমাদের মনে পড়ে । এর প্রধান লক্ষণীয় বস্তু এর মুখশ্রী, যা হৃন্দর ও বিষাদময়, এবং বিষাদময় বলেই হৃন্দর । পাশ্চাত্য দৃশ্যশিল্পে এই প্রথম আমরা মুখশ্রী-মায়ায় সম্পূর্ণ হলাম ; গ্রীক শিল্পের মুখাবয়বে নিখুঁত প্রত্যঙ্গবিভাগ আছে, তার বেশি আর-কিছু নেই । বস্তিচেল্লির ভেনাসের দৃষ্টি হৃদুরে প্রসারিত, ‘অনাগত হৃদীর্ঘ প্রেমের দিবসের দিকে’, কিন্তু তাঁর গ্রীক ও রোমক প্রতিযোগীদের চোখ উপস্থিত মুহূর্তের চেতনাটুকুতেই সীমাবদ্ধ ।

‘দি ল্যাড’ গ্রন্থে স্যার কেনেথ ক্লার্ক এই চিত্রের উপর গ্রীক প্রভাবের উল্লেখ করেছেন, শুধু চাক্ষুষ নয়, সাহিত্যিক প্রভাব । অজ্ঞাতনামা কবির (বা কাবদের) যে-সব রচনা হোমরীয় স্তোত্র নামে পরিচিত, তার একটিতে বর্ণনা আছে কেমন ক’রে আফ্রোদিতে সমুদ্র থেকে উঠলেন ; সেই কবিতার একটি ইতালীয় অনুকরণ এই চিত্রের উৎসঙ্গল বলে কথিত আছে । আমরা লক্ষ করি, দেবী এখানে সম্পূর্ণ নিরাভরণ ও নিরাবরণ, কিন্তু হেলেনিস্টিক প্রথা অনুসারে তার বোনিদেশ লুকায়িত — এবং এখানে বস্তিচেল্লির সঙ্গে রিলকের মস্ত বড়ো প্রভেদ ধরা পড়ে ।

এখানে উল্লেখ্য, একটি হোমরীয় স্তোত্রেই দেবীকে সালাংকারা ও রশ্মি-বসনা বলে বর্ণনা করা হয়েছে ; তাতেও বোকা যার আদি গ্রীক শিল্প ভূষণবিমুখ ছিলো না (‘Hymn to Aphrodite’, *The Homeric Hymns*-এর ষষ্ঠ কবিতা, লোয়েব সংস্করণে ঈভলিন হোয়াইট-কৃত ইংরেজি অনুবাদ স্র) ।

চিত্র ৪

‘এই প্লোকে নারীশৌন্দর্যের যে আদর্শ বিধৃত হয়েছে, অজস্রার মারকন্ডার সঙ্গে তার সাদৃশ্য হৃস্পদ।’ (জি উচ) এই মন্তব্যের সঙ্গে এখানে কিছু

যোগ করা প্রয়োজন। পীন, বতূল ও পরস্পর-সংশ্লিষ্ট স্তন, ক্ষীণ কটি, গভীর নাভি, বিশাল উরু ও জঘন — প্রাচীন হিন্দু মানসে রমণীরূপের সর্বসম্মত লক্ষণ হ'লো এই। এর সবগুলি লক্ষণ মারকন্ডার দ্রষ্টব্য নয়; বরং চিত্র ২-কে কল্পনায় পূর্ণ করে নিলে বেশি সাদৃশ্য পাওয়া যায়, এবং কালীর (খ্রি-প ২য় শতক) একটি ঘরপাল-মূর্তিতে (AIA, ২য় খণ্ড, চিত্র ৮১) এই লক্ষণ-সমূহের অবিকল আলেখ্য আছে। মারকন্ডার দেহের গঠন কৃশতার দিকে, অথচ তার কটি ক্ষীণ নয়; তার নাভি অদৃশ্য, এবং আবৃত শিলাজে উরু বা জঘনের বিন্দুমাত্র স্ফাতি নেই। চিত্র ২, ৬, ১৫ বা ১৬-র তুলনায় তার দেহ অনেকটা এক ছন্দে গঠিত (তার বক্ষোদেশ ও কটির প্রসার সমান ব'লে মনে হয়); কিন্তু তার ভঙ্গিতে এমন একটি আশ্চর্য ভঙ্গুর নমনীয়তা আছে যে মনে হয় যুগ্তম স্পর্শে সে ভূমিতে লুপ্তিত হবে। সবচেয়ে আশ্চর্য ও মোহময় তার অর্ধনিম্নমীলিত চোখের দৃষ্টি: সে যেন কিছুই দেখছে না, বিন্দুমাত্র আশ্রুচেনা তার নেই, যেন স্বপ্নের ঘোরে তাকিয়ে আছে সে, আর আমরাও স্বপ্নের মধ্য দিয়ে তাকে দেখছি। যে-পেলব, যুগ্মল, অর্ধ-ঘুমন্ত আবহ তাকে ঘিরে আছে, তারই জন্ম যক্ষপ্রিয়ার প্রতিক্রিয়া ব'লে মনে হয় তাকে — অন্তত আমরা এমনি ভাবেই যক্ষপ্রিয়াকে ভাবতে ভালোবাসি। আবয়বিক সাদৃশ্য না-ধাকলেও এই দুই সৃষ্টিতে ভাবের দিক থেকে মিল আছে।

মারকন্ডার সব উন্মাদনা তার চোখে ও দেহের ভঙ্গিতে, তার মুখশ্রী সুন্দর নয়। চিত্র ৫-৬-এ যে-ক'টি মুখ দেখা যাচ্ছে তার একটিকেও রমণীয় বলা যায় না। এ-প্রসঙ্গে আমি বলতে চাই যে আধুনিক যুগের জড়বাদী ব'লে যে-নিন্দা প্রচলিত আছে, সেটা কুসংস্কার; আসলে আধুনিক কালই আধ্যাত্মিক, সুন্দর মুখ আধুনিক কালেরই আবিষ্কার। যেমন গ্রীসে, তেমনি প্রাচীন ভারতে, প্রধান ভাবনা ছিলো দেহ নিয়ে; গ্রীস ছিলো ব্যায়ামবীরের উপাসক, এবং কালিদাসের সুগ্রচর ও সমুচ্ছল দেহবর্ণনায় মুখের উল্লেখ নেই। নাক, চোখ, ঠোঁট ইত্যাদির বহু প্রাথমিক বিশেষণ আছে; কিন্তু সমগ্রভাবে মুখশ্রীর যে-আবেদন, যার প্রভাবে ব্যক্তিহীন নামক বস্তুটিকে আমরা চিনতে পারি, সে-বিষয়ে প্রাচীন সাহিত্য সর্বত্র সমভাবে নিশ্চেতন। বস্তুিচ্ছিন্ন পরে ক্লাসিকধর্মী রাফায়েল-এর বদনসমূহ মনকে টানে না, কিন্তু মুখশ্রীর চরম জয়ঘোষণা করলেন দা ভিঞ্চি তাঁর মোনা লিসায়, আর তার পরে ক্রিস্টফার মার্লোর পক্ষে লেখা সম্ভব হ'লো — 'Was this the face that launched

a thousand ships...’, এবং রেমব্রাণ্ট সৃষ্টি করলেন তাঁর বায়র আনন-সর্বস্ব জগৎ।

কিন্তু এখানে আর একটু তফাৎ না-করলে ভুল হবে। প্রাচীন ভারত যে-মুখশ্রীকে আবিষ্কার করতে পারেনি তা শুধু নারীর, পুরুষের নয়। এ-প্রসঙ্গে আমি গান্ধার বুদ্ধের কথা ভাবছি না (VS, ১৫৫পৃ); গ্রীসীয়দের অনুকরণে প্রসূত সেই মুখটিকে বলা যায় অতিপক, অত্যন্ত বেশি মানবিক, এবং রীতির বিচারে ক্ষয়িষ্ণু। আমার মস্তব্যের লক্ষ্য এলুবার বিবিধ বুদ্ধ-ও শিবমূর্তি (চিত্র ১০ ও ১২ জ), এলিফ্যান্টার অর্ধনারীশ্বর — এমনকি বিবাহকালীন পার্বতী (AIA, ২য় খণ্ড, চিত্র ২৫৮, ২৫৯), যার দেহ নারীর হ’লেও গ্রীবার উপরে শিবের মুখই বসানো, এবং সর্বোপরি, এলিফ্যান্টার তুলনাহীন ত্রিমূর্তি। মুখের তুলনীয় ভাবুকতা কোনো গ্রীক বা রোমক মূর্তিতে অচিস্তনীয়।

ফরাশি কবি পোল ভালেরি বলেছেন যে প্রাচ্য কলা হৃৎদা, আর গ্রীক শিল্প হৃন্দর। প্রাচ্য কলার কোন-কোন নিদর্শন তিনি দেখেছিলেন জানি না, কিন্তু প্রাচ্যবাসীর কাছে টিক উঠোঁটাই সত্য মনে হওয়া সম্ভব। অন্তত আমি গ্রীক শিল্পের যে-ক’টি নমুনার সঙ্গে পরিচিত, তার একটিকেও ‘হৃন্দর’ আখ্যা দিতে আমার বিবেকে বাধে; ঐ দুর্দহ ও বহুমুখী শব্দটি বিষয়ে আমার যা ধারণা তার সঙ্গে জগৎবিখ্যাত ভেনাস বা আপোলোগণের মিল নেই। ন্যায়কের মেট্রপলিটান ম্যাজিয়ম অব আর্টস-এ মিলো-র ভেনাসের একাধিক প্রতিমূর্তি দেখেছি; আমার মন সাড়া দেয়নি। এর কারণ অনভ্যাস বলা যায় না, কেননা ঐ মূর্তির ছাপা ছবি আবাল্য আমাদের সহচর। এমনও ভারতে পারি না যে গ্রীসে গেলে দৃষ্টিলাভ হ’তো, কেননা আমি এলুবা বা এলিফ্যান্টাতেও বাইনি,* এবং আজকের দিনের ছাপা ছবি খুব কম কীকি দেয়, ভাস্কর্য হ’লে বরং মূলের চেয়ে কিছু বেশিও দাম করতে পারে।

গ্রীক শিল্প আদ্যন্ত প্রকৃতিপন্থী; অঙ্গপ্রত্যঙ্গের হৃদয় সমন্বয়কে সে হৃন্দর বলে ভুল করেছিলো। একটি মূর্তির জন্ত প্রাক্সিতেলস বহু মডেল ব্যবহার

* এই শব্দব্য লেখা হবার পর আথেন্স ও এলিফ্যান্টা দুটোই আমার দেখার সুযোগ হয়েছে। আথেন্স বিষয়ে জগৎবাসীর আবহমান যা ব’লে এসেছে আমিও তা বলতে বাধ্য — আথেন্স অতুলনীয়। কিন্তু গ্রীক শিল্প বিষয়ে আমার ধারণার মৌলিক কোনো পরিবর্তন হয়নি। — তৃতীয় সংস্করণের পাদটীকা।

করতেন ; কারো কপোল, কারো চিবুক, কারো কটি, কারো উরু ও কারো বা জঙ্ঘা নিয়ে রচনা করতেন তিলোত্তমাকে । ফলত, মূর্তিটি হ'তো আলিঙ্গন-যোগ্য কামোদ্দোপক, বাস্তব অর্থে কাজ্জগীয় — অর্থাৎ, জীবনের সঙ্গে যে-ব্যবধান সার্থক শিল্পের নিশ্চিত লক্ষণ ব'লে আমাদের মনে হয়, তাকে সম্পূর্ণ অস্বীকার ক'রেই গ্রাক শিল্প সম্ভব হ'তে পেরেছে, হলিউডের বিশ্ব-প্রিয়নীরা প্রাচীন ভেনাসেরই আধুনিক সংস্করণ । পক্ষান্তরে, ভারতীয় শিল্পের মূল কথা অনুকরণ নয়, ভাবনা — সেকেলে ভাষায় ধ্যান ; তার আদর্শ প্রকৃতি নয়, অতিপ্রকৃতি ; সেইজন্য বি-কৃত বা ডিস্টর্শনে তার ভয় নেই । বৃদ্ধের বাহ ও কর্ণের অল্পভাবী দৈর্ঘ্যের দ্বারা বৃষ্টিয়ে দেয়া হ'লো, তিনি মানব নন, দেবতা । দেবতা মানেই অলৌকিক, অলভ্য, অলোভনীয়, জীবন থেকে বিচ্ছিন্ন, এবং আধুনিক ভাষায় 'আর্ট' কথাটা এই অলৌকিকেই নামাস্তর । গ্রীস ও রোমে, ভারতের মতোই, দেব দেবী ও দেবযোনিদের বহু মূর্তি রচিত হয়েছে ; কিন্তু পাশ্চাত্য নিদর্শনসমূহে আমরা দেখতে পাই জৈবতার পরাকাষ্ঠা, আর ভারতে হস্তার মতো জড়ত্ব (চিত্র ১৩ দ্র) শিল্পে রূপায়িত হ'য়ে কিছুটা দেবত্ব পেয়েছে । আপোলো বা ভেনাস নামে মাত্র দেবতা, আসলে অতি সুদর্শন মানব ও মানবী । কিন্তু ভারতশিল্পে এমন কোনো নারীমূর্তি নেই (অন্তত ঝাড়ুরাহোর আগে পর্যন্ত), যা প্রাকৃত অর্থে নারীমূর্তি । ঝন্টী বা অপ্সরা, পার্বতী বা দুর্গা — নাম যা-ই হোক না, আমরা দেখামাত্র অনুভব করি সে অপ্রাকৃত, যামিনী রায়ের ভাষায় 'রচিত', সাংসারিক নয়, জীবনধর্মী নয়, আমাদের ব্যবহার, প্রয়োজন ও কামনার সঙ্গে কোনো সম্বন্ধ নেই তার । আদরসে পরিপ্লুত অপ্সরামূর্তিও নির্ভুলভাবে এই দূরত্ব বৃষ্টিয়ে দেয়, তাকে আলিঙ্গনের কল্পনাও অসম্ভব মনে হয়, কেননা সে দেবী, আর আমরা মরত্ব-ভোগী জীব মাত্র । ইয়েটস নিজে থেকে উপদেশ দিয়েছিলেন, যৌবনের 'তেল ও সলতে' ফুরোবার পর,

'...to draw content

From beauty that is cast out of a mould

In bronze, or that in dazzling marble appears.'

কেননা 'The living beauty is for younger men' । কোনো ভারতীয় শিল্পকর্মকে মনে রেখে এ-কবিতা হ'তে পারতো না, কেননা তা 'সপ্রাণ শৌন্দর্যের' প্রতিকরণ নয়, বতস্ত সৃষ্টি । স্বয়ং মারকত্যা, মূর্তিমতী রতি, সেও কোনো রক্তমাংসের মোহিনীর আলেখ্য নয়, তার বাহর আকার

ও চক্ষুর আকৃতি অস্বভাবী ; সর্বদেহে পূর্ণ যৌবন ও পূর্ণ নারীত্ব নিয়েও সে স্পষ্টই অমানবিক ; যে-ধ্যান সে ভাঙাতে চাচ্ছে তার নিজের দৃষ্টি যেন সেই ধ্যানেই ভরপুর ।

চিত্র ৫-৬

যক্ষ ও যক্ষীর পায়ের তলায় যে-বিকটাকার মূর্তিদের দেখা যাচ্ছে তাদের নাম ‘অপস্মার’—বিশ্মৃতি, অর্থাৎ অজ্ঞান বা অবিজ্ঞা । দেব, দেবী ও দেবযোনিদের পদতলে ভক্ত বা বামনের রূপে অপস্মার প্রায়ই চিত্রিত হ’তো, কেননা তাঁরা ব্রজাবতই অবিজ্ঞাকে দমন ক’রে থাকেন । লক্ষ্মীর, মূর্তিহরের মূখ স্নিগ্ধ হাসিতে উদ্ভাসিত, অর্থাৎ তারা দমিত হ’য়েই সুখী ও তৃপ্ত ; মহাবলীপুরম্-এর মূর্তিতে (AIA, ২য় খণ্ড, চিত্র ২৮৪), দুর্গার হাতে ধ্বংসোন্মুখ অশুরের মুখেও (তার মহিষমুণ্ড সত্ত্বেও) এই রকম তৃপ্তির ভাব দেখা যায় । Evil বিষয়ে হিন্দুর ধারণা এখানেও প্রতিফলিত ; যেমন সংস্কৃতে ‘evil’-এর প্রতিশব্দমাত্রাই নঞর্থক, তেমনি অশুরকুল যেন নিজেরাই জানে যে বিশ্বব্যবস্থার তাদের সত্যি কোনো স্থান নেই, তাদের জন্মই দমিত হবার জন্ত । তবে ১২-১৩ শতকের দক্ষিণী নটরাজ-মূর্তিতে (AIA, ২য় খণ্ড, চিত্র ৪১১-১২) অপস্মারের মুখে কিছুটা পীড়া ও প্রতিবাদের ভাব ফুটেছে ।

চিত্র ৬-এ যক্ষীর বাহুতে যে-তোতাপাখিটি ব’সে আছে, পালিকার সঙ্গে তার প্রণয়সম্বন্ধ (যক্ষপ্রিয়ার সারিকা স্মরণীয়) ।

চিত্র ৭

এটি গুপ্তযুগের অত্যন্তম কৃতি !

প্রাগার্ব ভারতে প্রজননশক্তির দেবী ছিলেন শতদলবাসিনী পদ্মা বা পদ্মা-লক্ষ্মী ; জীবাতির এত বড়ো সম্মান পুরুষশাসিত আর্বসমাজ সহ করলেন না, তাঁরা প্রজননদেবের স্থান দিলেন ব্রহ্মাকে, আর লক্ষ্মীকে বিষ্ণুপত্নীরূপে স্বীকার করলেন । তবু, লক্ষ্মীর কাছে ব্রহ্মার ঋণ পদ্মসূত্রে চিহ্নিত হ’য়ে রইলো, প্রজাপতিও পদ্মাসনে উপবিষ্ট । এই ক্রোদিত মূর্তির উপরের সারির মধ্যস্থলে আছেন চতুমূখ ; তাঁর ডান দিকে ঐরাবতসহ ইন্দ্র, বাঁ দিকে সযশ শিব ও পার্বতী, বাঁ দিকের শেষ মূর্তিটি সম্ভবত মহুর্বাহন কাতিকের । লক্ষ্মী, সাধ্বী জী, বিনয়ভাবে পতির পদসেবার রত । নিচের সারিতে পঞ্চপাতাল ও জৌপদিকে দেখা যাচ্ছে ।

বিষ্ণু গুরে আছেন যশস্বয় ললিত ভজিতে ; অনন্তনাগের বিরাট কুণ্ডলী
 তাঁর শয্যা ; প্রসারিত বহুমুখী কণা তার ছত্র ; তাঁরই দেহ থেকে উৎপত্ত
 হয়েছে সেই যুগল, যার পুষ্পাধারের উপর প্রজাপতি আসীন । সর্প, পদ্ম ও
 বিষ্ণুর তরঙ্গায়িত অবয়ববৈশা পরম্পরের সমর্থক ও পরিপূরক ; সমগ্র
 রচনাটিতে উদ্ভিদ, জন্তু ও মানবিক প্রাণশক্তি একহৃদে প্রবাহিত । বিষ্ণুর
 অনন্তশব্দ্যার বিষয়ে টী উ১১৩ দ্র । লক্ষ্মী, শিব ও বিষ্ণু উভয়ের সঙ্গেই
 সাপের সম্বন্ধ ঘনিষ্ঠ, যে-সাপ, সর্বত্রই মাটি ও জলের সংলগ্ন ব'লে, পার্থিব
 উর্বরতার প্রতীক ।

চিত্র ৮

এই চবি দেখে 'মেঘদূত'র পৃ২২ ও ৪৭ আমাদের মনে পড়ে । যে-সব
 গগনচারী দম্পতি দূর থেকে পৃথিবীর নদী ও মেঘ অবলোকন করে, মেঘের
 ডাকে ত্রস্ত হ'য়ে আলিঙ্গনে আবদ্ধ হয় — এরা তারাই । রাফায়েল ইত্যাদির
 দেবদূতগণের মতো এরা পক্ষবান বা পক্ষবতী নয় ; গুরু প্রান্তরে গড়া এদের
 দেহ, অথচ এমনি লঘু, গতিশীল, সলীল এদেব ভক্তি যে কাউকে ব'লে দিতে
 হয় না এরা উড্ডীন । এখানেও আমরা গ্রীক-রোমক ও ভারতীয় মনোধর্মের
 প্রভেদ বুঝি ; পশ্চিমের ক্লাসিক শিল্প বস্তুটাকে আঁকড়ে থাকে, প্রাচীর ঝাঁক
 ভাবের ও ভঙ্গির উপর, যার সম্বন্ধে বস্তুকে বাদ দিয়েও অভিজ্ঞতাকে
 ফোটানো যায়, যাকে আমরা আধুনিক পরিভাষায় চিত্রকল্প নাম দিয়েছি ।
 আমরা তাই ভেবে পাই না রাফায়েল-এর মাদোনায় কোন গুণ আছে বা
 কোনো রূপসী পার্থিবাতে নেই, প্রায় অবিশ্বাসে তাকিয়ে থাকি ক্রবেজ-এর
 অতি স্বাভাবিক মূলবপু যীশুর দিকে ; এবং পশ্চিমী শিল্প যেখানেই প্রাকৃতিক
 দাসত্ব থেকে মুক্ত হয়েছে — এল গ্রেকো থেকে ভ্যান গ, রেমব্রাণ্ট থেকে রুয়ে
 পর্যন্ত — সেখানেই আমাদের মন সজ্জে ও নিঃসংশয়ে সাড়া দেয় । ক্রবেজের
 দেবপ্রতিমায়, আমাদের মতে, প্রাণপ্রতিষ্ঠা হয়নি ; কিন্তু এল গ্রেকোর কৃশ,
 দীর্ঘায়িত ও বি-কৃত যীশুর্মূর্তিকে দেখামাত্র, আমরা তাঁকে শিব অথবা বুদ্ধের
 মতোই পূজনীয় ব'লে চিনতে পারি ।

চিত্র ৯

ভারতশিল্পে যুগের গড়ন প্রায়ই গোল হাঁদের (সংস্কৃতে বলে 'বদনমণ্ডল')
 কিন্তু চিত্র ৯ ও ১০-এ ডিম্বাকৃতি মুণ দেখতে পাচ্ছি । কার্তিকের প্রদীপ্ত চকু

ও ক্রীণ, তরুণ দেহের ভঙ্গিতে বীরত্বের ব্যঞ্জনা নির্ভুল। এই দেবসেনাপতি চিনতে হ'লে বাংলাদেশের নবনীকান্ত কার্তিকটিকে ভুলতে হবে। (টী পৃ৪৩, ৪৫-৪৬, ৫১ ও ৫৮ দ্র।)

চিত্র ১০

টী পৃ৩৭ দ্র।

নটরাজের শিব বলতে আমরা প্রায় অনিবার্হভাবে দক্ষিণভারতীয় মূর্তি কল্পনা করি, যেখানে শিব অগ্নিবলয়ে পরিবৃত্ত হ'য়ে চতুর্ভুজে সাংকেতিক মূর্ত্তা নিয়ে নৃত্যরত। কিন্তু এলুরার কল্পনা একেবারেই ভিন্ন; তাতে শিবের ভুজ দুটির বেশি নয় আর মুখ ও দেহ ক্রীণতর ও তরুণতর। শ্লোক পৃ৩৭ প'ড়ে নটরাজের যে-ছবি আমাদের মনে জাগে, তাকে (বাহুসংখ্যার স্বল্পতা সত্ত্বেও) এলুরার মূর্ত্তির সঙ্গে মেলানো সম্ভব, দক্ষিণভারতীয়ের নয়। এলুরার অসুহৃদতা শিবেরও একটি স্মরণীয় মূর্ত্তি আছে (AIA, ২য় খণ্ড, চিত্র ২১৭)। হিন্দু শিল্পে শিব, দুর্গা বা কৃষ্ণ যখন বধ করেন বা শাস্তি দেন, তখনও তাঁদের মুখ থাকে বিশান্ত ও ধ্যানমুগ্ধর — বধের প্রতি কোনো ক্রোধ নেই তাঁদের, আর অন্তঃশাসনের জন্য লেশমাত্র প্রয়াসও তাঁদের করতে হয় না। পক্ষান্তরে, এল গ্রেকোর বিখ্যাত চিত্রে—যাতে বীণা বন্দির থেকে কুসীদজীবীদের বিভাঙিত করছেন—(VS, পৃ ৪২ ১-৩) ঈশ্বরপুত্রের চোখে যোবাগ্নি প্রোজ্জ্বল। দুই মানসভার প্রভেদ পদে-পদে বোকা যায়।

চিত্র ১১-১২

টী পৃ৫৭ ও ৫৯ দ্র।

চিত্র ১০

টী পৃ ৩ ও ১৪ দ্র। গ্রি-পূ দুই শতকের সাঁচী থেকে আরম্ভ ক'রে গ্রি-প ডেরো শতকের কোনারক পর্যন্ত হস্তীমূর্ত্তি ভারতশিল্পে প্রচুর। ভারবাহী বা caryatid রূপে তাদের উল্লেখ্য ব্যবহার হয়েছে এলুরার (AIA, ২য় খণ্ড, চিত্র ১০৯ দ্র)।

চিত্র ১৪

ঐশ্বর্য্য ভারতশিল্পের স্বর্ণযুগ ব'লে কথিত, কিন্তু দুঃখের বিষয় তার নিদর্শন

আমাদের কাল পর্যন্ত অল্পই পৌঁচেছে। যে-ক'টি নারীমূর্তি নিশ্চিতভাবে গুপ্তযুগের ব'লে চিহ্নিত হয়েছে, তার মধ্যে রাজগীরের নাগিনী উল্লেখ্য (AIA, ২য় খণ্ড, চিত্র ১০৫-বি দ্র)। চিত্র ২-এর তুলনায় রাজগীর-নাগিনী (খ্রি-প পঞ্চম শতক) অনেক বেশি পরিশীলিত হ'লেও, কটির ক্ষীণতা, উদরের ক্ষতি ও স্তনের পীনস সে হারাননি। এই যমুনামূর্তি রাষ্ট্রকূট-যুগের; এতে গুপ্তযুগের পরিশীলনশ্রীতি চরমে পৌঁচেছে। লক্ষণীয়, এর দেহটি প্রায় যুগপুরুষের মতো, নারীলক্ষণ সোচ্চার নয়, মুখের ভাবেও নারীত্বের ব্যঞ্জনা কম। কঠিনভাবে বিধিবদ্ধ অভিজাত সমাজে যে-শিল্পের জন্ম হয়, তাতে নারী ও পুরুষের আবঙ্গবিক প্রভেদ অস্পষ্ট হ'য়ে যায়, বিশেষজ্ঞরা এই রকম ব'লে থাকেন। মিশরী শিল্প এই মতের সমর্থন করে, কিন্তু ইতিহাসে এর উল্টো সাক্ষ্য মেলে না তাও নয়। তবে মহাবলীপুরম-এর মহাকীর্তিতে (গঙ্গাবতরণ, খ্রি-প সপ্তম শতক, AIA, ২য় খণ্ড, চিত্র ২৭২-৫ দ্র) এই ধারাই দেখা যাচ্ছে; স্ত্রী পুরুষ উভয়েই সেখানে ক্ষীণাক, দার্শনিক ভাষায় 'সূক্ষ্ম'; এবং দুয়ের মধ্যে প্রভেদ যথাসম্ভব অবদমিত। নারী ও পুরুষের দেহের যেগুলো সামান্য লক্ষণ, ভারতশিল্পে পল্লব-যুগ সেদিকেই মনোযোগী ছিলো, কিন্তু নারীদেহে যৌনতা ও দৈবতার সমন্বয় সর্গোরবে ফিরে এলো কোনারকে।

চিত্র ১৫-১৬

ভারতশিল্পের শেষ সুপক ফল কোনারক; কিন্তু তার দুই শতক পূর্ববর্তী খাজুরাহোতেই যেন অবক্ষয়ের আভাস দেখা যায়। চিত্র ১৫-র সহাস্ত অঙ্গুরা যেন কবিতার অধিষ্ঠাত্রী, আর চিত্র ১৬-র সূচাক ও সূত্রসাধিতা নারীমূর্তি প্রায় একজন সামাজিক ভদ্রমহিলা। ভুবনেশ্বরের অঙ্গুরা যেন আলোকে আকাশে নিজেই উদ্ভূত ক'রে মেলে দিয়েছে, তার ঠোঁটের হাসিতে আছে ভাবোন্মাদনা, আর খাজুরাহোর স্তম্ভরী যেন চিত্রিত হবার অন্তই দাঁড়িয়ে আছেন। মনে হয়, মুখশ্রী ও হাসি নামক আশ্চর্য বস্তু কোনারকে চরম পরিণতি লাভ করে (AIA, ২য় খণ্ড, চিত্র ৩৬২ ও ৩৬৯ দ্র)।

চিত্র ১৭

রবীন্দ্রনাথ বলেছিলেন, ভারতের ইতিহাস পড়লে মনে হয় মাঝখানকার অনেকগুলো পাতা নষ্ট হয়েছে এ-কথা যে সত্য তা শিল্পকর্মের ধারা-

বাহ্যিক অবলোকনেও উপলব্ধি হয়। এই রাজপুত্র-চিত্র দেখে আমাদের মনে পড়ে যায় যে জগতে সব গৌরবই অস্থায়ী ; যে-তেজ, দার্ঢ্য ও সাহস আমরা এতক্ষণ ধরে দেখে এলাম, হঠাৎ তার বদলে দেখছি এক অতি মৃদু সৌকুমার্য। বিভ্রাস্ত ভালো, নৈপুণ্যের অভাব নেই ; কিন্তু হরপার্বতী দেবত্ব পরিহার করে দৈশিক ও ক্ষুদ্র মানবে পরিণত হয়েছেন।

চিত্র ১৮

ইনি কি ‘মেঘদূতে’র যক্ষ, না বায়্ম্যিকির ভূমিকায় তরুণ রবীন্দ্রনাথ ? যে-বীণা যক্ষপ্রিয়ার অঙ্কশায়িনী, তাকে যক্ষের কোলে বসিয়ে অবনীন্দ্রনাথ সম্ভবত তার কবিত্বভাব বোঝাতে চেয়েছেন। বর্ষাগমে রামগিরি আশ্রম ব’লে এই স্থলটিকে চেনা যাচ্ছে, কিন্তু ‘বপ্রক্ৰীড়াপরিণতগজ-মেঘে’র দেখাটি ঠিক যেন পেলাম না।

তেরো শতকের একটি চীনে চিত্র আছে, তার নাম ‘চন্দ্রাহত কবি’ (VS, পৃ ৪৫)। ছবির বাঁ কোণে বাঁকা পাহাড়ের অংশ, একটি আধো-লুকোনো গাছের সুরু দুটি ডাল ছ-দিকে এগিয়ে এসেছে, পাহাড়ের তলার শাদা-কাপড়-পরী ক্ষুদ্রাকার কবিকে কোনোরকমে দেখা যাচ্ছে, তার তলার দিকের ডান কোণে ক্ষুদ্রতর ভূত্যাটিকে প্রায় দেখাই যাচ্ছে না। ছবির অধিকাংশ জুড়ে আছে এক অস্পষ্ট অর্ধালোকিত বিশাল আকাশ — কুয়াশাময় জ্যোৎস্নায় আচ্ছন্ন, একেবারে উপরের দিকে ছোটো, চ্যাপ্টা, ঝাপসা চাঁদটিকে কষ্টে চিনে নিতে হয়। যে-কবি চাঁদ দেখছেন তাঁকে আমরা দেখছি না এখানে, যে-চাঁদটিকে দেখছেন তাকেও না, কবির সেই দেখাটাকেই দেখছি। এই শিল্পী ‘মেঘদূতে’র ছবি আঁকলে হয়তো সারা পট জুড়ে একথানা মেঘ আঁকতেন, এক কোণে অতি ক্ষুদ্র যক্ষ, যে সেই মেঘকে দেখছে ; আমরা তাহ’লে যক্ষের মেঘ-দেখাটাকেই দেখতে পেতাম।